

ÉTUDES BALKANIQUES

Recherches interdisciplinaires sur les mondes hellénique et balkanique

*Cahiers
Pierre Belon*

7 - 2000



**L'image du héros
dans les traditions orales du Sud-Est européen**

DE BOCCARD

publié avec le concours de
l'ÉCOLE FRANÇAISE d'ATHÈNES

ÉTUDES BALKANIQUES

Recherches interdisciplinaires sur les mondes hellénique et balkanique

Cahiers
Pierre Belon

7 - 2000

**L'image du héros
dans les traditions orales du Sud-Est européen**

Volume dirigé par Stathis Damianakos

ASSOCIATION PIERRE BELON

Direction de la publication :

André Guillou

Direction de la rédaction :

Paolo Odorico

Comité scientifique :

Hélène Antoniadis-Bibicou, Athanassia Anagnostopoulou, Bernard Bavant, Boško Bojović, Stathis Damianakos, Georges Drettas, Jean Durliat, Roland Etienne, Jean-François Gossiaux, André Guillou, Paolo Odorico, Socrate Petmézas

Secrétariat :

Monique Naizot

Réalisation :

Anastassia Milonopoulou

© Association Pierre Belon – 54, Bd Raspail, 75006 Paris

Diffusion : De Boccard – 11, Rue de Médicis, 75006 Paris

ISBN 2-910860-10-8

ISSN 1260-2116

sommaire

Introduction par Stathis DAMIANAKOS.....	7
Lisa BÉNOU, Les apélates : bandits, soldats, héros. De la réalité à la légende.....	25
Ératosthénès G. KAPSOMÉNOS, L'image du héros dans la chanson populaire grecque.....	37
Riki VAN BOESCHOTEN, Mythe et histoire dans les chants populaires grecs sur la guerre de l'indépendance.....	49
Boško BOJOVIĆ, Pour une typologie du héros dans la poésie épique slave du Sud.....	69
Odile DANIEL, La résistance à la domination ottomane dans les chants épiques des Albanais.....	89
Georges DRETTAS, Du lait et des femmes : réflexions sur le mode de production héroïque	115
Bojidar ALEXIEV, Demir Baba : saint et héros des musulmans hétérodoxes en Bulgarie.....	141
Micheline LEBARBIER, Pinte Viteazul, figure héroïque du Maramureş : entre histoire et tradition orale	157
Bülent O. ERDOĞAN, L'image du héros populaire en Asie Mineure : l'exemple de Tchakidji (1872-1912)	191
Christos DERMENTZOPOULOS, L'image du bandit dans le roman populaire grec (1900-1930)	201
Stathis DAMIANAKOS, Un anti-héros exemplaire : le per- sonnage de Karagöz - Karaghiozis en Turquie et en Grèce	217

Illustration de la couverture :
«MONSTRE MARIN AYANT FAÇON D'UN MOYNE»
(d'après Belon)
(*Cystophora cristata*, Erxl, Phoque à capuchon)

À Jean Karayannopoulos

À Nicolas Oikonomidès

INTRODUCTION

Depuis les *acrites* et les *apélates* des temps médiévaux jusque aux maquisards de la dernière guerre, en passant par les *clephtes* et les *armatoles*, les *uskoks* et les *hajduks*, les *junaks*, les *zeybeks*, les *éfés* et les « bandits sociaux » du XIXe et du début du XXe siècle ou encore ces personnages emblématiques tirés du vieux fond historique, religieux ou mythologique de la mémoire collective (les Marko Kraljević, les Castrioti Skanderberg, les Demir Baba, les Köroğlou et bien d'autres), la figure du « héros » a toujours occupé une place imposante dans les traditions orales du Sud-Est européen. Thème central, par définition, des épopées populaires, les actions de celui-ci sont aussi relatées dans de nombreuses autres manifestations de la culture populaire : chants historiques, ballades, contes, légendes, récits biographiques, représentations théâtrales, chansons diverses...

Quels sont les attributs, physiques ou moraux, que l'imaginaire des peuples assigne à ces personnages exceptionnels suivant les époques et les lieux ? Quel est leur statut social, s'agit-il d'individus marqués par les stigmates de la déviation, de la dissidence, de la marginalité et de la condition de hors-la-loi ou, au contraire, font-ils partie des forces censées défendre l'ordre social, politique et culturel établi ? La légitimité dont ils bénéficient est-elle fondée sur un pouvoir charismatique, octroyé soit par la divinité soit par l'autorité séculaire, ou bien sur l'existence d'un « droit communautaire » solidement enraciné dans la conscience collective ? Peut-on parler d'un archétype héroïque commun dont les traits majeurs auraient traversé les siècles, de l'époque byzantine à nos jours ? Quel usage les traditions savantes et les

idéologies dominantes ont-elles réservé à l'imaginaire populaire héroïque (nationalismes, populismes de droite ou de gauche) après la création des États-nations et quels sont les problèmes que pose au chercheur d'aujourd'hui un matériau oral rebelle, en principe, à la restitution écrite ?

Voici quelques interrogations communes à l'ensemble des contributions qui composent le présent volume. Par la variété des approches, la richesse des informations fournies et l'originalité de certaines idées développées, les textes réunis non seulement contribuent à mobiliser la réflexion dans un domaine injustement délaissé par l'historiographie et l'anthropologie du Sud-Est européen, celui de la recherche interbalkanique comparée, ils remettent aussi à l'ordre du jour la question du renouvellement de l'arsenal épistémologique usuel dans nos disciplines : il devient, en effet, de plus en plus évident que les phénomènes qui nous intéressent ici sont difficilement analysables selon les concepts, catégories notionnelles ou méthodes forgés en priorité pour l'étude des sociétés autres que les sociétés balkaniques. La crise actuelle de l'ensemble des sciences sociales rend par ailleurs cette question plus que jamais urgente.

Mais l'intérêt de ce recueil ne se limite pas aux perspectives ainsi ouvertes à la recherche comparative ou épistémologique. Les études publiées répondent également à des sollicitations du présent. N'assiste-t-on pas depuis quelque temps à une réactivation plutôt virulente des quêtes identitaires dans tous les pays de la région ? Le « retour du héros » dans cette partie de l'Europe, contrastant singulièrement avec le recul des idéologies héroïques observé après la dernière guerre dans les sociétés occidentales bien assises, est-il à mettre sur le compte d'un réveil, aussi brutal qu'irrationnel, des nationalismes régionaux endémiques, comme certains le pensent, ou bien ne devrions-nous pas l'interpréter comme le signe d'une réaction, dans l'imaginaire, face au nouvel ordre mondial instauré depuis la chute du mur de Berlin ? Comme une issue de secours symbolique face aux dangers de fusion (ou de fission) identitaire représentés par les forces de globalisation et les prétentions hégémoniques des grandes puissances ?

Plus peut-être que tout autre champ d'investigation ethno-historique dans l'aire balkanique, le thème proposé ici requiert une vigilance épistémologique permanente. Celle-ci renvoie aussi bien à la construction de l'objet de recherche, la nature des sources et des matériaux soumis à l'analyse ou la démarche à suivre, qu'à certains vieux problèmes théoriques ou méthodologiques de la

science sociale que la recomposition en cours de nos paysages disciplinaires éclaire d'un jour nouveau.



Commençons par un rappel d'ordre sémantique : le terme « héros » est absent du vocabulaire de toutes les traditions orales en question. Il s'agit d'une notion abstraite, d'une fabrication intellectuelle ignorée par le langage intrinsèquement matériel de la littérature populaire. Pour évoquer ces personnages hors du commun, objets d'admiration et de vénération dans la mémoire sociale, celle-ci se sert soit, directement, des noms propres (leurs patronymes) soit d'un substantif désignant leur groupe d'appartenance. Cette substitution de « l'objet théorique » à « l'objet social » a des conséquences déterminantes pour notre sujet dans la mesure où, comme chacun sait, la notion de « héros » n'a pas cessé, depuis la fin du XVIII^e siècle, de donner lieu à toutes sortes de manipulations idéologiques. Les analyses qui suivent montrent pertinemment que l'image du « héros » balkanique, restituée à partir des sources orales ou écrites n'ayant pas subi d'interventions littéraires notoires, diffère de manière substantielle des modèles avancés par les idéologies dominantes contemporaines : modèle du « héros national » construit par les Écoles ethnographiques ouest-européennes (et aussitôt repris par celles des pays balkaniques) ou modèle du « surhomme » universel diffusé par la littérature populiste le long des deux derniers siècles.

Nous verrons plus loin les principaux traits qui semblent définir, au-delà des variations spatiales ou temporelles, l'archétype du personnage glorifié dans les traditions balkaniques. Pour l'instant, signalons seulement que ce dernier diverge sensiblement (s'il ne lui est pas ouvertement opposé) de l'imagerie recélée par les chants et les récits héroïques qui ont été recueillis (ou fabriqués) dans les pays occidentaux, depuis l'épopée ossianesque en Écosse jusqu'aux anthologies des *volkslieder* publiées par Herder et ses épigones, sans oublier le bardisme gallois ou celte et les sagas scandinaves¹ : d'un côté, la mise en avant de l'insoumission et de la révolte contre un pouvoir (humain ou surnaturel) désigné comme

1. Voir à ce sujet Anne-Marie THIESSE, *La création des identités nationales, Europe XVIIIe-XXe siècle*, Seuil, L'Univers Historique, Paris 1999, et Pierre CENTLIVRES, Daniel FABRE et Françoise ZONABEND (eds.), *La fabrique des héros*, M. S. H., Paris 1998.

assaillant à repousser plutôt qu'adversaire à anéantir, l'incertitude quant à l'issue du combat (victoire ou mort), l'insistance sur l'exemplarité de l'acte au détriment de la description élogieuse des attributs personnels (qui, souvent, sont présentés de manière négative), la marginalité du héros ; de l'autre côté, l'exaltation de l'agressivité et des vertus belliqueuses, teintées de sentimentalité chevaleresque, la mise en valeur de l'écrasement de l'ennemi ou de l'idée de sacrifice pour une cause supérieure, la célébration d'une individualité lisse et sans défauts, l'insertion de l'acteur dans une généalogie bien précise (le plus souvent une dynastie ou un clan aristocratique). Il va de soi que l'acception courante du terme « héros » sera beaucoup plus fortement marquée par le deuxième modèle que par le premier. Loin de témoigner d'une adhésion sans réserve aux théories « réflexives » ou « déconstructivistes » actuelles, ce constat de décalage entre catégorie notionnelle et réalité empirique est nécessaire pour préserver contre une conception par trop naïve du travail scientifique et pour rappeler que, en matière de recherche sur les « héros », le mythe est déjà dans le concept.

Autre terrain épistémologique miné d'avance, celui du choix des sources et de matériaux à analyser ainsi que de la démarche à suivre pour saisir un objet qui a la particularité d'appartenir, à la fois, au passé et à l'expression orale. S'il est vrai que, selon le mot de Herder, « les chants sont les archives du peuple », par quel moyen contrôler la fiabilité de leur transcription intervenant, la plupart du temps, plusieurs siècles après leur apparition ? De même, quel crédit accorder à la documentation écrite disponible sur telle ou telle époque lorsqu'on sait qu'elle a été produite par des élites sociales (ou à leur usage) et que, par conséquent, toutes les informations qu'elle peut fournir (d'ailleurs rarissimes) sur les couches populaires et leur univers culturel sont marquées par une « idéologie de classe » ? À ces difficultés, inhérentes à l'objet, il faut ajouter les impasses théoriques et méthodologiques héritées des Écoles folkloriques balkaniques qui, pendant deux siècles, ont monopolisé la recherche dans ce domaine et dont la vision, en dépit des apparences, continue de peser lourdement sur les problématiques actuelles. Nous avons analysé ailleurs, à propos de la *laographie* grecque, ces impasses et leur responsabilité dans le détournement initial de l'objet ethnologique². Il suffit de rappeler

2. Voir Stathis DAMIANAKOS, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου* (Sociologie du rébétiko), *Ερμείας*, Athènes 1976, et « Représentations de la paysannerie dans l'ethnographie grecque, un cas exemplaire : la fiction clephtique », in CNRS – RCP 589, *Paysans et nations d'Europe Centrale et Balkanique*, Maisonneuve et Larose, Paris 1985 (pp. 71-86). Pour une analyse approfondie de la démarche *laographique*

ici que l'approche typiquement ethnocentrique, a-historique et idéalisante-mythifiante commune à ces Écoles (legs néfaste de l'ethnoromantisme allemand), est à l'origine d'une triple ambiguïté qui hante, encore de nos jours, bon nombre d'études sur la littérature héroïque orale : ambiguïté d'abord entre célébration populaire et culte officiel, consécutive à la confiscation du héros populaire par l'idéologie dominante et sa transmutation en héros national ; ambiguïté ensuite entre passé et présent impliquée par une vision téléologique de l'histoire qui considère que les enjeux actuels ont toujours existé, alors que l'action héroïque s'inscrit dans un univers de conflits d'une toute autre nature ; ambiguïté enfin entre transcriptions restant plus ou moins proches du document oral et « recensions » littéraires (inspirées par des considérations esthétiques, morales ou patriotiques), qui peuvent aller jusqu'à la falsification de celui-ci ou au plagiat pur et simple³. Séparer, dans ces conditions, le bon gré de l'ivraie est une opération très délicate qui nécessite l'étroite collaboration de l'anthropologue, de l'historien, du linguiste et du philologue.

L'absence de contextualisation ethno-historique et l'ignorance des règles qui président à la création et à la diffusion de la littérature orale expliquent en partie les impasses en question. La tendance dominante (vieille obsession historiciste et philologique) est de traiter cette dernière comme un document écrit, une « œuvre » fixée dans le temps, originale et personnalisée. Or, on sait que les principes auxquels obéit la créativité culturelle populaire (l'improvisation, l'anonymat, l'agencement sélectif opéré par la mémoire collective) font de son « accomplissement » un moment aussi, sinon plus, crucial de sa réalisation que l'apparition du « modèle originel ». Les mécanismes de transmission-diffusion

dans son contexte international, voir aussi Alki KYRIAKIDOU-NESTOROS, Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας (La théorie de la laographie grecque), Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Athènes 1978, et Michael HERZFELD, *Anthropology through the Looking Glass, Critical Ethnography in the Margins of Europe*, Cambridge University Press, 1987.

3. Il n'y a pas de doute qu'une partie importante des recueils folkloriques publiés en Europe depuis la deuxième moitié du XVIII^e siècle a subi de multiples interventions savantes. Mais admettre que tout est invention, produit de l'imagination fertile de quelques intellectuels illuminés, comme semble le suggérer A.-M. THIESSE dans l'ouvrage cité ci-dessus, reviendrait à contester à la partie non lettrée de la société toute créativité culturelle et aux peuples européens le droit de posséder une mémoire sociale et un patrimoine oral. Sur les problèmes posés par les interventions des folkloristes grecs dans les corpus publiés, voir Alki KYRIAKIDOU-NESTOROS, « Η διόρθωση των δημοτικών μας τραγουδιών » (La correction de nos chants démotiques), in *Λαογραφικά μελέτηματα* (Études laographiques), Ολκός, Athènes 1975 (pp. 182-194).

font partie intégrante du processus de création, de telle sorte qu'une forme d'expression orale n'acquiert jamais sa configuration « achevée » ; elle est, au contraire, en perpétuelle recomposition selon le moment historique et les milieux sociaux, la mémoire sociale vouant à l'oubli les parties qui n'ont plus de signification pour l'auditoire contemporain, tandis que d'autres parties (mots, phrases ou passages entiers) viennent les remplacer répondant aux nouvelles expériences socio-historiques. Seul le hasard de la transcription lui confère son aspect définitif, en tout cas celui qui nous est connu et sur lequel porte le travail du chercheur. Changer un mot, remplacer un nom par un autre (procédure pourtant habituelle dans la transmission de la culture orale) peut modifier radicalement la signification d'un chant ou d'un récit populaire. Façonné et remodelé sans cesse au cours des siècles, semblable à une roche sédimentaire comportant plusieurs strates d'âges géologiques différents, le texte oral n'a pas, à proprement parler, d'histoire. Comme il a été démontré par Vladimir Propp à propos de l'historiogenèse du conte merveilleux, l'origine de ses composantes majeures se perd dans la préhistoire⁴. Ceci étant dit, établir un ordre chronologique pour chacune des composantes ou pour l'ensemble du texte oral n'est pas impossible, à condition de situer l'analyse dans son contexte anthropologique et sociologique et de ne viser que des grandes ères historiques.

Conscients de la complexité du problème, les collaborateurs de ce volume choisissent de s'engager sur plusieurs fronts, en diversifiant leurs sources (les témoignages significatifs sont cherchés dans les interstices plutôt de la documentation existante que dans l'historiographie officielle), en multipliant les confrontations entre matériaux écrits et oraux, en introduisant de nouvelles approches inspirées de l'histoire orale, de l'anthropologie, de la sémiotique, de l'ethnolinguistique ou de la sociologie de la littérature. Sont ainsi mis à contribution, à côté de la littérature historiographique et ethnologique existante sur le sujet (support d'analyse commun à tous les auteurs), des chroniques, correspondances, législations, procès verbaux, rapports consulaires ou journaux de l'époque (Lisa Bénou, Micheline Lebarbier, Bülent Erdoğan), des recueils de chants héroïques, de ballades ou de légendes populaires (Ératosthènes Kapsoméno, Riki Van Boeschoten, Boško Bojović, Odile Daniel,

4. Voir V. PROPP, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Gallimard, Paris 1983.

George Drettas, Bojidar Alexiev, Micheline Lebarbier), des récits de vie de saints héroïsés ou des héros sanctifiés (Lisa Bénou, Bojidar Alexiev), des romans ou des pièces de théâtre populaires (Christos Dermentzopoulos, Stathis Damianakos, Bülent Erdoğan), sans oublier les matériaux anthropologiques recueillis sur le terrain (Riki Van Boeschoten, George Drettas, Micheline Lebarbier). Tout aussi diversifiées sont les méthodes réservées au traitement de ces sources et matériaux. L'entrée historiographique (Bénou, Alexiev, Erdoğan), accompagnée quelquefois par une approche typologique des textes oraux (Bojović, Daniel), côtoie, ou croise, l'observation directe (Van Boeschoten, Drettas, Lebarbier) et les différentes techniques d'analyse de contenu introduites soit par des spécialistes de la mémoire sociale (Van Boeschoten) ou du texte narratif (Dermentzopoulos) soit par les grands maîtres de la recherche ethnolinguistique ou sémiologique contemporaine : grilles de lecture proposées par G. Dumezil (Drettas), A.J. Greimas (Kapsoménos), M. Foucault, R. Barthes et U. Eco (Damianakos).



Impliquées par la nature même de l'objet, les questions du rapport entre mythe et histoire, légende et événement, mémoire orale et restitution écrite ou idéologies dominantes et univers éthique populaire sont au cœur de la problématique des études publiées ici. Quel est l'apport de l'histoire à la formation de l'imaginaire populaire et, inversement, quelle est la part occupée par ce dernier dans la construction de l'histoire, en particulier de l'histoire nationale ? Si les auteurs sont unanimes pour reconnaître un fondement historique aux personnages héroïques ou aux « faits » dont parlent les textes oraux, tout en regrettant la carence d'une documentation écrite contemporaine à leur apparition, en revanche les avis sont plutôt partagés quant à la nature de la « vérité » recélée et quant aux fonctions idéologiques remplies respectivement par le mythe et par l'histoire. Pour B. Bojović, la crédibilité historique des personnages peuplant la poésie épique slave dépend de l'ancienneté du chant : dans les chants de type archaïque (avant le XIV^e siècle) les acteurs sont entièrement imaginaires, « hors histoire », contrairement aux chants de type classique (XIV^e-XVI^e siècles) et à ceux des *uskoks* ou des *hajduks* (XVI^e-XIX^e siècles) qui font état des « personnages historiques associés au mythe », et derrière lesquels se profilent des antagonismes propres à la société féodale et, par la suite, ottomane.

Quant aux chants de la dernière période, celle des guerres d'indépendance (XIX^e siècle), ils sont surtout attachés à la restitution des grands événements tels que les batailles ou les révoltes paysannes. Les informations, toutefois, glanées par L. Bénou à travers la documentation byzantine sur les *apélates*, figures éminentes du cycle épique de Digénis, attestent de leur présence historique bien avant le Xe siècle. Il est même possible de situer l'apparition et le développement de ce groupe social dans une période relativement précise allant du IV^e au VI^e siècle. R. Van Boeschoten, s'appuyant sur les théories de la structuration de la mémoire orale proposées par Vansina et Hoover, soutient un point de vue proche de celui de B. Bojović : plus la composition d'un chant *clephtique* est éloignée de l'événement relaté, plus ce dernier devient « intemporel ». Il s'agirait de la dernière phase du travail sélectif opéré par la mémoire collective pendant laquelle le « passé absent » se substitue au « passé présent », aboutissant ainsi à une sorte d'« amnésie structurelle ». Donc, s'il n'y a pas de doute que le chant *clephtique* entretient des « rapports immédiats » avec l'histoire, sa « vérité » est une vérité non pas « historique » mais « sociale », soumise à l'interprétation de l'auditoire selon le moment historique. Cette idée est explicitement partagée par M. Lebarbier, selon laquelle la légende de Pinteazul se construit à partir d'une réorganisation et d'une réinterprétation des faits historiques, mais aussi (de manière implicite, vu le traitement réservé aux sources orales) par É. Kapsoménos, O. Daniel et B. Alexiev à propos des chants grecs et albanais ou à propos de la légende de Demir Baba.

Cependant, reconnaître l'existence des liens étroits entre expression orale et histoire ne résout pas le problème du « sens » attribué par la première à la seconde ni, à plus forte raison, celui de la « fonctionnalité idéologique » de l'une ou de l'autre dans leur contexte social et historique. Y a-t-il une « conscience historique » à découvrir soit dans « l'intention » du discours oral soit dans la façon dont celui-ci est reçu et compris par l'auditoire ? Les pratiques ou les valeurs sociales en vigueur sont-elles reflétées, réinventées, déformées ou ouvertement invalidées par le texte analysé ? Pour G. Drettas, l'opposition entre épopée bulgare et réalités sociales des groupes humains concernés est flagrante. « L'épopée, dit-il, ne reflète pas la société, elle en constitue une théorisation ». Théorisation, faut-il préciser, qui ne manque pas de contester la légitimité anthropologique établie, puisqu'elle s'inscrit dans une tension permanente entre système patrilinéaire et filiation matrilinéaire, pouvoir (force, bravoure) et idéal de la

femme, liens biologiques et adoption. Le contenu latent du discours héroïque semble primer sur son contenu manifeste. Faudrait-il alors traiter les traditions orales comme des rêves ? Le répertoire classique du théâtre d'ombres en Grèce et en Turquie, étudié par St. Damianakos, fournit un autre exemple de cette contestation de l'ordre social dominant, au niveau, cette fois-ci, de la déconstruction-reconstruction du langage. Plus que par le biais de la dérision, c'est par une triple transgression que Karagôz-Karaghiozis affermit son image d'« anti-héros » par excellence : abolition des règles instituant le discours socialement admis, détournement de la parole mythique contemporaine, rejet des conventions narratives.

Paradoxalement, la question de la « conscience historique » se complique davantage lorsqu'on a affaire à des formes d'expression récentes (fin du XIXe – première moitié du XXe siècle), intimement associées à l'actualité d'une époque sur laquelle on est, en principe, mieux informés. C'est le cas de la littérature (orale, savante ou populiste) consacrée aux bandits sociaux en Asie Mineure et en Grèce (B. Erdoğan, Chr. Dermentzopoulos, R. Van Boeschoten), des chants de la résistance grecque (R. Van Boeschoten) et de certaines pièces, dites « héroïques », du Karaghiozis grec (St. Damianakos). Ici, les interférences livresques ne jouent pas seulement sur le plan de la restitution, plus ou moins approximative et orientée, du texte oral, elles pénètrent les représentations même des « créateurs » et des « récepteurs » de la littérature populaire. Conséquence de la mise sur pied des appareils idéologiques de l'État-nation, du progrès enregistré par l'alphabétisation et de la diffusion des nouvelles idéologies, les visions se transforment dans le sens tantôt du nationalisme, tantôt du populisme romanesque et tantôt de l'internationalisme révolutionnaire. En même temps l'oralité cède de plus en plus le pas à l'expression écrite, au point que la frontière entre traditions orales et traditions savantes se brouille ou disparaît entièrement.

Mais on aurait tort de croire que seules les expressions récentes ayant subi l'influence des idéologies extérieures posséderaient une « conscience historique ». Au-delà des visions unificatrices et globalisantes introduites par la société industrielle, au-delà de la tradition qui, pour évoquer Marcel Mauss, apparaît non pas avant mais bien après la fondation de l'État-nation⁵, il y a

5. « Alors que c'est la nation qui fait la tradition, on cherche à reconstituer celle-ci autour de la tradition » ; voir Marcel MAUSS « Nations, nationalités, internationalisme », in *Œuvres*, Minuit, Paris 1969 (cité par A.-M. THIESSE, *op. cit.*).

les traditions, multiples et diversifiées, dans lesquelles trouvent place aussi bien un univers identitaire « vécu » et non pas « doté » qu'un « sens de l'histoire » propre à elles. La recherche dans ce domaine se heurte à un double écueil car, à l'ethnocentrisme des ethnologies balkaniques, hostiles à l'idée qu'il n'y a de culture nationale que savante, s'ajoute l'eurocentrisme des sciences sociales contemporaines, pour lesquelles les sociétés orales, dites « sans histoire », ou les sociétés à « histoire figée », sont étrangères à toute notion de temporalité. Pourquoi seules les sociétés de l'écrit dissociant le présent du passé ou du futur et obéissant à un projet collectif défini d'avance auraient-elles droit à la perception du mouvement ? Est-on certain de la valeur universelle des propositions avancées par les classiques de l'anthropologie à propos des fonctions idéologiques remplies par le mythe et par l'histoire ? Dans son analyse du mythe clephtique, R. Van Boeschoten cite un certain nombre de ces propositions : fusion du mythe et de l'histoire dans la « pensée sauvage » (Lévi-Strauss), légitimation de l'ordre social assurée par le mythe (Malinowski), effet stabilisant de ce dernier opposé à l'esprit de changement véhiculé par l'histoire (Grele). Mais de quel « ordre », de quelle « légitimité » et de quelle « cohésion » parle-t-on s'agissant des sociétés sud-est européennes qui, depuis de longs siècles, ont vécu dans une situation de conflit perpétuel entre deux ordres (l'ordre du pouvoir institué et l'ordre communautaire) et entre deux légitimités (la légitimité officielle et la légitimité populaire) et dont, de surcroît, la vie culturelle a toujours fait coexister l'oral et l'écrit ? Par ailleurs, en quoi les histoires nationales, fabriquées de toutes pièces au cours du XIXe siècle, seraient-elles plus portées vers le « changement » que la symbolique du mythe ? L'exemple de la tradition héroïque balkanique confirme que le mythe est investi d'une force mobilisatrice considérable, force qui est indépendante de tout « projet » (national ou social) et de toute « motivation » de l'acteur (subversion ou récupération de ses anciens privilèges). Comme dit Sp. Asdrachas, c'est sur l'action clephtique que les masses paysannes vont façonner leur modèle insurrectionnel ⁶.

S'il y a un aspect positif dans la crise épistémologique que traversent depuis une vingtaine d'années les sciences sociales, c'est d'avoir permis de prendre conscience du caractère fictif et mystificateur des constructions avancées jusqu'à présent au sujet

6. Voir Spyros ASDRACHAS, « Quelques aspects du banditisme social en Grèce au XVIIIe siècle », *Études Balkaniques* 4 (1972), Académie Bulgare des Sciences, Sofia, pp. 97-112.

des « identités », sociales ou culturelles, des sociétés non occidentales. Ceci est particulièrement vrai pour les pays du Sud-Est européen. La remise en question par un nombre grandissant de chercheurs de notions telles que rationalité formelle ou universalité du savoir scientifique, l'hybridation des disciplines et la contestation de certains dualismes axiomatiques considérés jusqu'alors comme des évidences (soi-même/autre, observateur/observé, modernité/tradition, passé/présent), sont des éléments qui contribuent à modifier les regards portés sur ces sociétés et font espérer l'émergence de nouvelles approches. Les conditions pour une vraie décolonisation de la recherche sociale dans cette partie de l'Europe passent avant tout par la reformulation radicale des catégories analytiques de base, la réhabilitation du mouvement, la reconnaissance de l'opposition entre mémoire vécue et mémoire attribuée d'office, la prise de conscience du fait que tout acte d'hétérodéfinition traduit nécessairement un rapport de pouvoir, le bannissement enfin des préjugés ethnocentriques et européo-centriques dans le travail du chercheur.



Est-il possible de dresser un portrait tant soit peu cohérent du héros balkanique, portrait qui résumerait les principales caractéristiques que lui attribue l'imaginaire populaire à travers les âges et les lieux, tout en se préservant des oripeaux déformants dont il est gratifié par les folkloristes nationaux ou les romanciers inventeurs du surhomme moderne ? Peut-on parler d'un archétype héroïque commun aux traditions sud-est européennes, d'un continuum diachronique qui, tel un fil rouge invisible, relierait entre eux les personnages célébrés pour leurs qualités et actions exceptionnelles, depuis les lointains *apélates* jusqu'aux bandits sociaux du début du XXe siècle ? Une lecture attentive des monographies publiées dans ce tome révèle que derrière la variété déconcertante des cas individuels recensés, derrière la diversité des représentations populaires (souvent contradictoires) quant à la manière d'être du héros, il y a une profonde unité de vision qui renvoie aussi bien au statut social reconnu à celui-ci, au type d'activités et aux rôles qu'il est censé exercer, qu'aux attributs physiques ou moraux qui lui reviennent et les valeurs qu'il doit défendre. Ce constat n'a rien d'étonnant lorsqu'on sait que pendant plusieurs siècles, avant d'être séparés par les barrières du nationalisme et dressés les uns contre les autres, les peuples

balkaniques ont vécu sous des régimes agraires identiques, générateurs des mêmes conflits, et partagé une culture orale commune transcendant les clivages confessionnels, linguistiques ou ethniques. Les mêmes ballades populaires, les mêmes chants et les mêmes légendes, agrémentés des mêmes expressions formulaires, des mêmes motifs et jusqu'aux mêmes vocables, circulent incessamment, en plusieurs centaines de versions, d'une tradition locale à l'autre ou d'une langue à l'autre. Les bardes polyglottes qui se déplacent à travers les Balkans (O. Daniel) ou les montreurs d'ombres ambulants, capables d'adapter leur spectacle selon l'auditoire local (St. Damianakos) tiennent un rôle décisif dans ce processus de syncrétisation. Le héros de la bataille du Kosovo (dont la mémoire est commune entre Serbes et Albanais) porte le nom d'*Obilić* dans la tradition serbe, de *Kopiliq* dans la tradition albanaise, la figure par ailleurs de Marko est présente aussi bien dans l'univers héroïque des Albanais que dans celui des Bulgares et des Serbes.

Le trait le plus marquant de la personnalité sociale du héros balkanique, telle qu'elle s'est imposée dans l'imaginaire collectif, est d'évoquer un milieu de dissidence « instituée », à mi-chemin entre marginalité et intégration, condition de hors-la-loi et participation aux forces supplétives du pouvoir établi. Si les moments de révolte sont le plus souvent mis en avant, les situations de « collaboration » (dont on verra plus loin la vraie signification) ne sont pas pour autant ignorées ou passées sous silence. Au contraire, le passage alternatif d'un statut à l'autre est plusieurs fois mentionné dans les chants ou les récits héroïques : *acrites* et *apélates*, *uskoks* et *hajduks*, *armatoles* et *clephtes*. Son refus de l'ordre dominant n'empêche pas Demir Baba de répondre, du fond de sa prison, à l'appel du Sultan de le représenter lors des combats opposant lutteurs ottomans et russes, de la même manière que Pintea oscille entre deux identités (« bandit ou condottiere »), que les bandits sociaux en Grèce du XIXe siècle font figure à la fois de justiciers et d'hommes de main au service du parti gouvernemental ou que les *zeybeks* de l'Asie Mineure partagent leur existence entre brigandage et surveillance des routes. L'appartenance du héros à un groupement dissident organisé auquel la société reconnaît un statut à part, distinct de celui des vulgaires malfaiteurs, apparaît clairement dans l'ensemble des traditions orales balkaniques. Seule exception, certaines épopées, antérieures au XVe siècle, que B. Bojović inclut dans les types archaïque et classique. Ces chants exaltent la « folie héroïque » d'un acteur isolé et solitaire, le plus souvent roi, prince ou seigneur, évoluant dans un contexte

chevaleresque qui n'est pas loin de rappeler le modèle « conservateur »⁷ du cycle grec dit de « dragonicide » (opposé au modèle « insurrectionnel » du chant *clephtique*) où le héros, mandaté par le roi, combat le monstre pour sauver la communauté.

Mais quelle est la spécificité de la dissidence en question, en quoi la condition de hors-la-loi du héros s'inscrit-elle dans un ensemble de règles (explicites ou implicites) prévues et gérées par le système social en place ? Les *apélates* déjà, qu'ils soient des esclaves fugitifs, des voleurs de bestiaux, des militaires irréguliers, des soldats renégats, des gardiens de frontières ou encore des « brigands » et des « vauriens », selon l'expression d'un chroniqueur de l'époque, occupent une place spéciale dans la codification justinienne. Harménopoulos établit une nette distinction entre ceux-ci et les simples voleurs qui exerçaient leurs talents en s'emparant des bêtes errantes. Cette place particulière que leur accorde la législation est doublée du traitement tout aussi particulier dont ils font l'objet dans l'imaginaire religieux : deux saints orthodoxes sont chargés de les protéger dans leurs activités de combattants et de voleurs de bestiaux, saint Théodore, le « Grand *apélate* », et saint Mamas, le berger de Césarée. Par ailleurs, on sait que Basile I a assassiné Michel III à l'aide d'un *apélate*, ce qui en dit long sur leurs rapports avec le pouvoir (L. Bénou). Les luttes acharnées que se livrent les *clephtes* pour le contrôle des *armatolikia* (*fiefs militaires*), institués par l'administration ottomane à partir du XVe siècle, expriment le même rapport de conflit-collaboration avec le pouvoir central ou les autorités locales (R. Van Boeschoten), rapport qui sera prolongé longtemps après la fondation de l'État grec et la suppression des *armatolikia* : en témoigne le rôle actif joué par les bandits sociaux dans les mouvements irrédentistes et dans la mise sur pied des clientèles politiques locales, mais aussi les diverses lois votées par le parlement grec au cours du XIXe siècle instituant tantôt l'amnistie en faveur des bandits⁸ et tantôt le principe de responsabilité collective. Cette dernière frappait des villages, des parentèles ou des *tséligata* (bergeries) entiers pour fait de banditisme commis sur leur territoire ou par un de leurs

7. Les termes sont de É. KAPSOMÉNOS, « The relationship of Hero-Authority-God in the Actantial Model of Heroic Folk Song », *Semiotica*, 59-3/4 (1986), pp. 281-301.

8. Sur l'antagonisme entre le palais et le parlement à propos de leurs prérogatives respectives en matière d'amnistie, privilège royal jusqu'en 1864, voir I. ΓΕΝΑΔΙΟΣ, *Σημειώσεις επί των προσφάτως διαπραχθέντων υπό των ληστών φόνων εν Ελλάδι* (Notes sur les récents meurtres commis par les brigands en Grèce), Athènes 1871.

membres⁹. Aurions-nous besoin de confirmation plus éclatante du caractère social reconnu à ce type de dissidence par la législation et les pratiques politiques courantes ? Le traitement exceptionnel dont il est l'objet se reproduit jusqu'au cœur de l'État jacobin, en dépit de la règle de l'individualisation de la peine qui constitue le fondement du système juridictionnel moderne. Dans la tradition des Slaves du Sud, les héros partagent leur existence sociale entre la défense des frontières au profit de telle ou telle puissance rivale et la prise d'otages ou le vol de bestiaux, d'ailleurs Marko Kraljević lui-même était au service à la fois du Sultan et des paysans opprimés (B. Bojović). En Transylvanie, être brigand vivant « en marge de la société » et menant une lutte « sur tous les fronts » n'empêchait pas Pinteazul et ses compagnons d'accepter les « arrangements » proposés par les autorités impériales lors du siège de Baia Mare (M. Lebarbier), de la même manière que les attaques de Tchakidji contre les notables locaux ou les marchands étrangers installés en Anatolie ne lui interdisaient nullement de négocier en permanence avec eux (B. Erdoğan).

Le héros s'impose donc en interlocuteur du pouvoir, plus encore il est quelqu'un qui a la capacité de traiter avec celui-ci d'égal à égal. Personnification d'un contre-pouvoir affirmé, il est - sur le plan symbolique - le compagnon privilégié des *samovili* (fées), ces autres représentants par excellence d'une « contre-société montagnarde » (G. Drettas). Quel est le fondement de ce pouvoir ? Il y a, bien sûr, sa force hoplique organisée, très sérieusement prise en considération par les puissants du moment, sa vocation hégémonique aussi, toutefois l'élément déterminant qu'il faut souligner consiste à ce qu'il est le détenteur d'une légitimité populaire, opposée point par point (au niveau des valeurs défendues) à la légitimité officielle. Ces deux types de légitimité ont pendant longtemps coexisté dans la mesure où ils résument la contradiction primordiale, le conflit majeur qui traverse les sociétés sud-est européennes depuis l'empire romain jusqu'au lendemain de la création des États nationaux : le conflit qui met face à face le pouvoir central et les vieilles autonomies paysannes. Qu'elles se fassent la guerre ou qu'elles négocient, les deux légitimités procèdent à partir d'une reconnaissance mutuelle explicite. La solution chaque fois adoptée résulte d'un compromis traduisant le rapport de forces existant, rapport qui exprime, au

9. Voir J. PÉTROPULOS, *Politics and Statecraft in the Kingdom of Greece, 1833-1843*, Princeton University Press, Princeton 1968.

niveau local, l'interpénétration profonde de la société civile et de la société politique et inclut une multitude de groupes, réseaux ou corps constitués (collectivités villageoises, unions territoriales, parentèles, clientèles, corporations, confréries religieuses, etc.) possédant chacun un fragment de pouvoir. Dans cette situation d'équilibre instable entre dépendance et autonomie, le héros assume une fonction clé qui le rapproche aux notables locaux traditionnels. Un notable *sui generis* évidemment puisque aux normes distributives d'autorité, habituellement établies sur la propriété, il substitue, lui, sa force hoplique, mais un notable malgré tout compte tenu de sa participation, au même titre que les autres, à un jeu de pouvoir qui n'a qu'un seul objectif : garantir à sa société d'appartenance un maximum d'autonomie dont il est le bénéficiaire. S'il est vrai que les collectivités locales balkaniques ont fonctionné, durant des siècles, comme des entités « para-étatiques organisées »¹⁰, disposant d'une autogestion économique, politique, juridictionnelle, culturelle etc. inégalée, ne serait-il pas logique d'admettre qu'elles ont pu organiser aussi une force paramilitaire chargée de défendre cette quasi souveraineté face à l'extérieur ?

Rebelle et, à la fois, élément intégrateur, le héros, de par son rôle d'intermédiaire dans le cadre d'une société rurale « vivant en marge des lois écrites et des institutions » (B. Bojović), exerce une fonction éminemment politique. Malgré la fragilité et la marginalité de sa position dominante locale (R. Van Boeschoten), il est un « combattant par délégation » dont la mission consiste à défendre sa communauté et à mener une action contestataire contre la légalité établie (É. Kapsoménos). L'esprit de résistance, dont il est sans relâche animé, associé au respect des traditions (O. Daniel), expliquent son attachement profond à son pays d'origine qui reconnaît en lui un chef naturel : Demir Baba décline le royaume que lui offre le tsar après l'extermination du dragon, lui préférant son village natal (B. Alexiev), tandis que Pintea, agissant en tant que législateur local, réussit à déplacer une meule de moulin afin de marquer la frontière entre deux villages (M. Lebarbier). Sur leurs traces, Tchakidji et les bandits sociaux grecs ne lésinent pas en actes de bienfaisance en faveur de la collectivité : construction des routes et des ponts, prélèvements des

10. Cf. N. PANTAZOPOULOS, *Ο ελληνικός κοινοτισμός και η νεο-ελληνική κοινοτική παράδοση* (Le communautarisme grec et la tradition communautaire néo-hellénique), Παγκοσμία, Athènes 1993.

impôts chez les riches, attribution de la justice, dotation de jeunes filles (B. Erdoğan, Chr. Dermentzopoulos). À ces traits identificateurs du héros il convient d'ajouter sa condition marginale marquée, très souvent, par les stigmates d'une origine sociale subalterne ou d'un handicap initial. La tradition slave voit dans le personnage de Marko un « Hercule barbare » à l'écart des normes sociales établies puisqu'il est buveur, errant et célibataire (B. Bojović). Fils d'une veuve et d'un père poltron, abandonné par sa famille, contraint de se faire embaucher comme bouvier, il transgresse de surcroît l'ordre d'ânesse en devenant héros malgré sa condition de cadet (G. Drettas). Humble forgeron, Demir Baba, transgresse, lui aussi, la norme par les circonstances exceptionnelles qui entourent sa naissance : il est conçu avant l'union de ses parents (son père est d'ailleurs décrit comme impuissant), ce qui laisse supposer soit une origine divine soit un comportement fortement déviant de sa mère (B. Alexiev). Selon certaines versions, Pintea porte également une tare dès sa naissance (enfant, il est mué et attire sur lui les moqueries de tout le monde), quant à sa vie d'adulte, il la mène « en marge de la société » comme valet chez un maître qui n'arrête pas de le maltraiter. Malgré les témoignages qui lui prêtent un « ennoblissement », son origine sociale est celle de la « paysannerie pauvre » (M. Lebarbier). De même, qu'ils soient bergers ou contrebandiers, les bandits sociaux en Anatolie et en Grèce proviennent d'un milieu social plus que modeste (B. Erdoğan, R. Van Boeschoten, Chr. Dermentzopoulos).

Ces « carences » sont compensées par un certain nombre de dons exceptionnels (physiques, intellectuels ou moraux) d'une remarquable uniformité à travers les lieux et les époques. Le courage, la vigueur, la force physique, l'invincibilité (hormis les cas de trahison), la magnanimité et la générosité de l'âme, la soif de justice, de dignité et d'intégrité humaine, l'amour de la liberté, le mépris de la mort et le sens de l'honneur¹¹, sont parmi les vertus héroïques le plus souvent mentionnées par les analyses qui suivent. Mais il ne faut pas se méprendre sur le sens réel de ces valeurs intrinsèquement polysémiques. Esprit anti-héroïque par vocation, Karagöz - Karaghiozis en sait quelque chose en construisant son spectacle sur le jeu, parfois imprévisible, des significations

11. J. VANSINA, cité par R. VAN BOESCHOTEN, se trompe gravement en prétendant que « l'honneur est une idéologie du groupe qui détient la propriété ». L'exemple des traditions balkaniques montre, tout au contraire, que l'honneur, inséparablement lié à l'insoumission et à la « parole donnée » (*bessa*), est par excellence le sentiment des dépossédés.

multiples véhiculées par ces notions. À l'image de ce dernier, le héros populaire ne se réalise comme tel que dans la mesure où il représente une contre-éthique située aux antipodes de l'éthique dominante et bien loin de l'idée de sacrifice au nom d'une « noble cause » que lui attribue la littérature romantique. Il ignore toute loi écrite et toute règle pour ne se plier qu'aux seules contraintes qui émanent des disciplines collectives immémoriales organisant la vie paysanne. Son individualité est une individualité interchangeable, vouée à la défense de l'ordre communautaire en conflit perpétuel avec l'ordre institué. Il est, avant tout, l'incarnation de l'aspiration universelle des paysans dominés à l'insoumission et à la révolte.

Stathis DAMIANAKOS
Nanterre, septembre 2000

Les apélates : bandits, soldats, héros. De la réalité à la légende

Lisa BÉNOU
E.H.E.S.S. - Paris
Centre Pierre Belon

Claude Lévi-Strauss (Lévi-Strauss, 1986, pp. 79-95), se référant à la difficulté d'écrire l'histoire non-écrite par le biais de la légende, souligne que le problème majeur est de pouvoir distinguer le moment où la légende devient histoire. Cependant cette distinction ne peut être nette, étant donné que des éléments appartenant à la légende pénètrent dans l'histoire et que se forme par conséquent, de cette manière, un niveau intermédiaire.

D'un certain point de vue, dans le cas des apélates byzantins, le problème devient plus complexe. En premier lieu, il nous faut inverser la question et distinguer le moment où c'est l'histoire qui devient légende, car les apélates étaient déjà connus –même s'ils l'étaient mal– bien avant la naissance de la légende. Un deuxième problème est de pouvoir clarifier si l'histoire –notamment les apélates en tant que groupe social– coexiste dans le temps avec la légende. Enfin, quand ces personnages cessent d'exister en tant que groupe social historique, de pouvoir établir si la mémoire collective continue à être en état de les distinguer des personnages de la légende.

Pour pouvoir aborder les questions susmentionnées, il faut tout d'abord essayer de décrire les apélates en tant que personnages historiques. Comme déjà relaté (Bénou, 1995, p. 288), les sources historiques n'abondent pas en renseignements sur eux. Je voudrais, cependant, insister sur la description des apélates, faite par Synésios de Cyrène dans une lettre adressée à son frère. Le fameux rhéteur, qui a vécu d'environ 370 à 413, a séjourné à Constantinople de 399 à 402 et a ensuite été élu évêque de Ptolémaïs. Malheureusement, nous ne connaissons pas la date exacte de cette lettre, ni les lieux de son expédition et de sa destination. Synésios,

ayant été informé que son frère craignait les apélates et se comportait comme un poltron, lui envoya cette lettre en lui exprimant son mécontentement. Il lui dit entre autres : « ... Et maintenant toi aussi tu commets la même erreur qu'elles (les femmes) et pendant la nuit tu te lèves et tu cries que près de la porte de la forteresse se trouvent des barbares. C'est ce genre de choses que quelqu'un a rapporté sur toi ; comment peut-on supporter encore ceci ; car même s'il semble être différent, bien qu'étant mon frère, fallait-il qu'il fût poltron ? Car moi, dès l'aube je monte sur mon cheval et m'achemine le plus loin possible ; j'examine de près, de mes propres yeux, tout ce qui concerne les apélates. Donc, ils ne sont même pas dignes d'être appelés des ennemis, mais des brigands, des vauriens ou tout ce qu'il y a de plus vil ; car ils ne s'opposent jamais à ceux qui attaquent vaillamment, mais massacrent seulement les poltrons, comme des bêtes que l'on sacrifie, et les dépouillent... » (P. G. LXVI, col. 1516-1517, 'Επιστολή ΡΛΑ'. Τῷ ἀδελφῷ)¹.

À ma connaissance, la lettre de Synésios est la plus ancienne source historique que nous ayons sur les apélates.

Vers la fin du IV^e siècle, les invasions barbares ont eu comme résultat le dépeuplement des campagnes des régions frontalières de l'Empire et, plus spécialement, de sa partie orientale ainsi que de la péninsule de l'Aïmos. En 382, l'empereur Théodose, afin d'envisager le problème de ce dépeuplement, accorda aux Goths la permission de s'installer dans les régions du nord-est de la péninsule. Synésios, malgré le fait qu'il appartient au parti des « anti-barbares », dans son discours « Sur la *basileia* », admet que les barbares peuvent être utiles pour cultiver la terre.

Il est donc fort probable que les « barbares », que son frère craignait, étaient des groupes d'envahisseurs barbares qui ne s'étaient pas encore installés d'une manière permanente à un endroit précis. Je pense que nous pouvons ajouter à cette catégorie un nombre de paysans, agriculteurs ou bergers qui, après le dépeuplement de leurs régions et sans autre appui de la part du

1. « Τὸ δὲ καὶ σε ταῦτα ἐκείνας πλημμελεῖν, καὶ νύκτωρ ἐκδεματοῦσθαι, καὶ διανίστασθαι καὶ βοᾶν παρ'αὐτὴν τοῦ φρουρίου τὴν θύραν ἐστάναι βάρβαρον· τοιαῦτα γὰρ τις ἀπήγγελε περὶ σοῦ· πῶς ἔτι ταῦτα οἰστά· κἂν ἄλλοίως ἔοικεν εἶναι, ἐμὸν ἀδελφὸν ὄντα, ἔπειτα δεῖλόν εἶναι. Ἐγὼ γέ τοι παρανατεῖλάσης εὐθὺς ἡμέρας ἐξιππασάμενος, ὥς ἀνυστὸν πορρωτάτω, καὶ ὡσὶ καὶ ὀφθαλμοῖς τὰ κατὰ τοὺς ἀπελάτας τούτους ἅπαντα πολυπραγμονῶ. Οὐδὲ γὰρ ἄξιον καλεῖν αὐτοὺς πολεμίους, ἀλλὰ ληστὰς ἢ λωποδύτας, ἢ τι τοιοῦτον ὄνομα μικροπρεπέστατον, οἱ μὴδὲνα τῶν ἐρρωμένως ἐπιφερομένων ὑφίστανται, ἀλλὰ μόνους τοὺς καταπλήγας ἀποσφάττουσιν, ὥσπερ ἱερεῖα, καὶ περιδύουσι ».

pouvoir politique avaient dû choisir la vie de brigand. Ils habitaient loin des villes, probablement sur les montagnes, car Synésios, pour pouvoir constater quelles étaient leurs habitudes, était obligé, comme nous l'avons déjà vu, de partir à cheval dès l'aube et de parcourir de longues distances. Quant à leur méthode d'action, il est clair que ces gens n'attaquaient jamais une armée régulière, mais préféraient attaquer des gens non armés où mal armés, c'est-à-dire des civils et non pas des militaires, dans le but de les dévaliser. Ce sont ces groupes que Synésios appelle des apélates.

Je me demande si nous ne pouvons pas considérer que dans cette lettre d'un illustre personnage byzantin, de bonne famille, personne active dans l'administration politique de l'Empire, se trouvent les origines de cette catégorie spéciale de malfaiteurs qui obtient une place dans la codification de Justinien, place que nous retrouvons, par la suite, dans toutes les compilations législatives jusqu'à la fin de l'Empire².

Conformément à la loi, les apélates forment une catégorie spéciale qualifiée de « voleurs de bêtes ». Constantin Harménopoulos, au XIV^e siècle, donne la définition du terme « apélates » dans la scolie qui suit la disposition relative : « Est apélate celui qui dérobe du bétail des pâturages ou des bouveries ou des chevaux de leurs troupeaux. Car celui qui vole un bœuf ou un cheval errant n'est point un apélate, mais un voleur » (H. 6. 5. 13. scolie). Le terme latin qui correspond au terme « apélatai » est « abigei » (N. 22. 15. 1.).

Pendant le III^e siècle, certains juristes romains –principalement Ulpien– se sont occupés du problème des voleurs de bêtes et ont laissé un nombre de dispositions, basées sur un droit antérieur, concernant ce sujet. Dans le *Codex Theodosianus* (438), nous trouvons une disposition promulguée en 395, sous le règne d'Arcadius et de Honorius, concernant les esclaves fugitifs. Il est intéressant de signaler que dans cette disposition mention est faite de la procédure relative à la poursuite des voleurs de bêtes (*abacti animalis causa*) (C. Th. 2. 1. 8. 1.). Nous pouvons, éventuellement, ajouter des esclaves fugitifs aux groupes d'apélates susmentionnés.

2. Pour une présentation détaillée de la législation byzantine sur les apélates, cf. L. BÉNOU, « Les apélates : Des rebelles ou des malfaiteurs ? », in *Ordnung und Aufruhr im Mittelalter*, Francfort 1995, pp. 287-299 ; G. NACOS, « Ζωοκλέφτες και καταπατητές στο Βυζάντιο » (Voleurs de bestiaux et usurpateurs à Byzance) in *Έγκλημα και τιμωρία στο Βυζάντιο* (Crime et châtement à Byzance), Athènes 1997, pp. 141-156.

Ces dispositions du droit antérieur ont été sélectionnées, remaniées et complétées dans la codification de Justinien principalement sous le titre « De abigeis ». En outre, de nouvelles dispositions ont été promulguées sur ce sujet et ont fait partie de la collection des *Novelles*.

La codification justinienne insiste sur le problème des apélates et lui consacre un nombre important de dispositions qui règlent d'une manière détaillée les différents aspects du problème.

Nous pouvons constater que la description donnée par Synésios sur les apélates n'entre pas en contradiction avec la définition établie par la loi.

Par conséquent, nous pouvons déduire de ce qui précède que de la fin du IV^e jusqu'à la fin du VI^e siècle, une catégorie spéciale de bandits est apparue dans l'empire byzantin, celle des apélates, voleurs de bêtes. Si nous prenons en considération le nombre de dispositions de la législation justinienne par rapport à ce sujet, cette catégorie a dû devenir importante pendant le règne de Justinien et a provoqué des problèmes sérieux, surtout en ce qui concerne les bêtes des pâturages, les bouveries et les troupeaux de chevaux avoisinant leurs lieux de refuge.

Exception faite des sources juridiques, qui continuent à se référer aux apélates en tant que voleurs de bêtes, nous n'avons pas –à ma connaissance– d'autres informations sur eux jusqu'au Xe siècle.

Les sources historiques du Xe siècle donnent une image différente des apélates. La plus importante est le « De ceremoniis » de Constantin Porphyrogénète (Bonn, I, 694-695), qui traite les apélates de bandes militaires irrégulières (Bénou, 1995, p. 290). Bées considère que le nom Pélâtès provient du nom Apélâtès (Bées, 1927, p. 280). De même Karamanos (Karamanos, 1928, p. 90). Ainsi, nous trouvons le terme « pélâtès » –alors que le terme « apélâtès » n'existe pas– dans le grand dictionnaire byzantin du Xe siècle, connu comme « Soudas ». Un des sens du mot « pélâtès » est : « στρατιώτης ἐκ τοῦ καταλόγου ». Léon le diacre (deuxième moitié du Xe siècle) se réfère aux apélates comme à des renégats (ἀποστάται) (Léon, VII, 3). Et, finalement, Syméôn magistros et logothète (Syméôn, 685), dans sa chronique, se réfère à un certain Iakovitzès qui était apélate et a aidé Basile I à assassiner Michel III (Bénou, 1995, p. 290).

Ainsi, pendant le Xe siècle, les apélates sont toujours un groupe déterminé et distinct dans l'Empire. Sans oublier leur qualité de bandits-voleurs de bêtes –la législation de l'époque est éloquente– ils acquièrent une autre qualité : celle de bande

militaire irrégulière, utilisée par le pouvoir central pour la défense des frontières.

Pendant les VII^e, VIII^e et IX^e siècles, l'empire byzantin a dû faire face au danger arabe. L'administration byzantine se voit obligée de renforcer les frontières par des forces militaires. Ces forces étaient constituées de gens qui habitaient les régions frontalières, les *akritès*. Cette politique avait été suivie par les Romains (*limitanei*) et, par la suite, reprise par Justinien (Aléxiou, 1985, ξβ). Elle trouve, au temps des conflits entre l'Empire et les Arabes, un nouveau champ d'application. La méthode de combat était très souvent la guérilla et il est évident que des gens comme les apélates pouvaient être très utiles dans ces circonstances.

Leur contact avec le pouvoir a eu comme résultat, entre autres, de donner la possibilité à certains d'entre eux de s'introduire dans les milieux des hauts dignitaires, comme dans le cas de Iakovitzès. À d'autres, de changer de camp (renégats). D'une façon ou d'une autre, les apélates commencent à s'intégrer dans la société byzantine.

Je pense que c'est dans ces temps que commence à poindre la légende. Suivant une riche bibliographie, le Cycle de Digénis –l'épopée, les « parallagai » (ballades) et les chansons akritiques– a comme source de son inspiration les guerres entre les Arabes et les Byzantins.

C'est par le cycle de Digénis que les apélates entrent dans la légende. Tantôt amis, tantôt ennemis du héros, mais toujours braves. À titre d'exemple, je note en ce qui concerne les apélates quelques différentes approches qui se trouvent dans le texte de l'épopée du manuscrit Escorial : E 891 : « ...μὰ τὸν ἅγιον Θεόδωρον τὸν μέγαν ἀπελάτην ». Ici, le fameux saint militaire est présenté comme apélate. Autre extrait, E 622-3 : « Ὁ θαυμαστός Βασίλειος τὸ φῶς τῶν ἀπελάτων ». Le héros est considéré comme le plus brillant des apélates.

Mais plus loin, E 1613-14 : « (le héros) καὶ ἀρχιληστὰς ἐφόνευσεν καὶ ὅλους τοὺς ἀπελάτας ». Le héros a tué des bandits et tous les apélates.

La première partie du cycle –c'est-à-dire la chanson de l'émir– est située au Xe siècle. D'autre part, il est intéressant de noter que la première légende sur la vie de saint Théodore le Stratèlatès parut vers la fin du IX^e siècle (Delehay, 1909, pp. 11-17). Il ne faut pas oublier que saint Théodore est un des saints protecteurs des apélates.

Erich Trapp signale qu'entre le récit de la vie de saint Théodore (IX^e siècle) et l'épopée de Digénis (du Xe au XII^e siècle)

nous trouvons une similitude dans différents extraits de ces deux textes. Il considère que l'auteur de l'épopée de Digénis a dû être influencé par le texte de la vie du saint, ce dernier étant plus ancien, et que, de toute façon, ces textes se rapportent à la même tradition (Trapp, 1976, pp. 275-287).

Je voudrais m'arrêter sur cette tradition culturelle à laquelle se rapportent ces textes. Il s'agit des coutumes, des légendes, des doctrines religieuses mentionnées par les récits des vies des saints et des martyrs, ainsi que par l'iconographie qui naissent dans un lieu pendant une période non déterminée et se transmettent d'une génération à l'autre.

Le facteur historique n'est pas toujours en relation directe avec la tradition. Parfois il est même impossible de concevoir une quelconque relation entre eux, surtout en ce qui concerne l'imaginaire. Néanmoins, le facteur historique et géographique joue toujours un rôle important concernant la naissance et la transmission de la tradition.

Ainsi, une première approche de la légende sur les apélates, des vies de leurs saints protecteurs et de l'iconographie en corrélation avec les facteurs historique et géographique peut nous révéler des éléments intéressants susceptibles, éventuellement, de nous aider à mieux comprendre ces gens ainsi que leur époque.

Nous avons déjà vu que la source de l'inspiration du Cycle de Digénis se trouve dans le conflit byzantino-arabe qui a duré environ trois siècles, du VIIe au IXe siècle (Aléxiou, 1985, ve). La ligne frontalière des montagnes sauvages de la Cappadoce et du Taurus ont été pendant tous ces siècles le théâtre de combats interminables, surtout de la guérilla. Pendant cette période, les apélates sont utilisés par l'armée byzantine pour défendre ces lieux éloignés et difficilement accessibles.

Sans entrer dans la discussion toujours non épuisée des spécialistes du Cycle de Digénis en ce qui concerne la priorité de l'apparition de l'épopée ou des chansons akritiques³, je pense que de toute façon c'est l'Asie Mineure qui est le lieu de la naissance de la légende, notamment entre la fin des guerres byzantino-arabes (IXe siècle) et le XIIe siècle, époque à laquelle la majorité des spécialistes place la rédaction de l'épopée.

3. À titre d'exemple, cf. G. SAUNIER, « Is there such a thing as an "Acritic Song"? Problems in the Classification of Modern Greek Narrative Songs » in R. BEATON, D. RICKS, *Digénis Akritas. New approaches to Byzantine heroic Poetry*, Londres 1993, pp. 139-149. L'écrivain considère que les chansons akritiques précèdent l'épopée ; contra cf. G. De BOEL qui insiste que l'épopée précède les chansons, « La mort de Digénis Akritis », *Byzantion* LXIX (1999), pp. 24-57.

Conformément à la légende, les saints protecteurs des apélates sont les saints Théodores, surtout le Stratélats, ainsi que saint Mamas.

Le culte de saint Théodore Tiron est le plus ancien, connu au moins depuis le VI^e siècle. Saint Théodore Stratélats fait son apparition vers la fin du IX^e siècle (Oikonomidès, 1986, pp. 327-335, Delehay, 1909, pp. 183-201). Sans entrer dans les détails de leurs vies, je voudrais signaler que tous deux tirent leur origine de l'Asie Mineure. Le culte de saint Mamas, que saint Basile appelle « berger » dans son Homélie (P.G. XXXI, 'Ομιλία ΚΓ', 3), est très ancien (début du IV^e siècle), surtout à Césarée où il a vécu. Les deux saints Théodores (ensemble ou séparément) et saint Mamas sont parmi les saints qui jouissent de la plus grande popularité en Asie Mineure comme, entre autre, il est attesté par le nombre d'églises qui leur sont dédiées ainsi que par le nombre d'icônes sur lesquelles ils sont représentés.

Ainsi, en ce qui concerne les apélates, nous pouvons conclure qu'au moins pour ce qui en est des IX^e et X^e siècles, plusieurs éléments de la tradition coïncident avec la réalité historique. À savoir, les apélates, sans quitter leurs habitudes de bandits, servent l'armée impériale contre l'ennemi, mais d'une façon irrégulière et certainement sans fidélité. Nous trouvons cette même contradiction dans la légende. Leurs saints protecteurs les protègent les premiers (saints Théodores) en leur qualité de soldats, alors que le second (saint Mamas), lui-même berger qui vit seul dans les montagnes et apprivoise les bêtes sauvages en utilisant sa massue, les protège en ce qui concerne leur vie dure de voleurs de bêtes.

Après le X^e siècle, le Cycle de Digénis se retrouve dans tout le territoire de l'Empire byzantin, des pays balkaniques et, plus tard, de l'Empire ottoman jusqu'au XIX^e siècle, en différentes langues ou dialectes et, en s'éloignant plus ou moins de la légende originale, s'enrichit de différents événements historiques.

Contrairement à la légende, les sources historiques ne nous donnent plus d'informations sur les apélates. Nous avons toujours la définition de la loi, mais aucun autre indice ne nous permet de considérer que les apélates continuent à exister comme groupe distinct.

Nicétas Choniatsès (vers 1155-1215/16), dans une lettre adressée à son neveu Georges, raconte la mort terrible de son fils qui succombe après avoir été torturé par Sgouros. Conformément à cette lettre, Sgouros a tué le fils de Choniatsès en utilisant une

massue en fer, l'arme de ceux que l'on appelait dans le temps apélates (Choniatès, 1975, 163. 90ss, Lambros, 1880, II, pp. 162-175).

Je suis d'avis que nous pouvons déduire de ces éléments que du moment que les apélates ont commencé à s'intégrer dans la société byzantine par le biais de leur contribution à la guérilla contre les Arabes, leur groupe commence à se dissoudre pour éventuellement céder la place à d'autres groupes de bandits.

Chomatianos les reconnaît encore, tels qu'ils étaient, mais il parle de gens qui existaient dans le temps. Le fait que le terme « apélates » est devenu nom de famille renforce l'opinion selon laquelle il ne nous est plus possible de les considérer comme un *genus maleficii* distinct.

Quant à la loi qui insiste sur sa définition, nous ne pouvons pas être sûrs que ces dispositions ne se référaient pas à des individus qui ne faisaient plus partie d'un groupe distinct (Nacos, 1997, p. 152).

Il est certain que les apélates ont bel et bien existé comme groupe distinct pendant au moins sept siècles –du IV^e au Xe siècle. Ils étaient tout d'abord des bandits. Ensuite, au début (?) des guerres byzantino-arabes, ils ont été en même temps des soldats. Nous ne pouvons pas définir quelle était envers eux l'attitude des paysans qui habitaient dans les régions avoisinant leurs refuges. Mais leurs traits particuliers nous permettent de les classer parmi les ancêtres des bandits sociaux du XIX^e siècle (Damianakos, 1987, pp. 73-74 ; Hobsbawm, 1972, pp. 7-8).

Si leur activité principale était en réalité le vol de bêtes, il est probable qu'ils avaient une relation spéciale avec l'élevage d'animaux, ce qui conduit à la pensée qu'en partie ils provenaient de tribus de nomades ; à ajouter un certain nombre qui fuyait la justice pour diverses raisons, comme les *fugaces servi*, des tribus d'envahisseurs, comme les Goths et, finalement, des soldats des armées dispersées. Leur relation avec le pouvoir est aussi ambiguë. D'une part la loi les traite comme des hors-la-loi ; d'autre part, le pouvoir collabore avec eux quand cela s'avère nécessaire. Ils changent facilement de camp et passent dans la légende comme, tout au moins, de braves et courageux combattants.

Il faut également signaler que l'empire byzantin n'a jamais eu ni la structure, ni la volonté de traiter les hors-la-loi d'une manière très sévère ; sa société encore moins.

BIBLIOGRAPHIE

ALÉXIOU S., *Βασίλειος Διγενής Ακρίτης και το άσμα του Αρμούρη* (Basile Digénès Akritès et le chant d'Armourès), Athènes 1985.

BASILE (St.), « Homélie XIII » in *Patrologia Graeca* XXXI, pp. 589-600.

BÉÈS N., *Ἀπελάτης* (apélate) dans l'encyclopédie de *Eleuthéroudakès*, Athènes 1927, p. 280.

BÉNOU L., « Les apélates : Des rebelles ou des malfaiteurs ? », in *Ordnung und Aufruhr im Mittelalter*, Francfort 1995, pp. 287-299.

C. Th. : *Codex Theodosianus*, par Th. MOMMSEN, 1895.

CHONIATÈS N., *Historia*, par I. A. VAN DIETEN, Berlin-New-York 1975 (CFHB vol. XI), p. 605.

DAMIANAKOS S., « Κοινωνική ληστεία και άγροποικμενικός πολιτισμός » (Banditisme social et civilisation agro-pastorale) in *Παράδοση άνταρσίας και λαϊκός πολιτισμός* (Tradition de révolte et culture populaire), Athènes 1987, pp. 71-107.

DELEHAYE H., *Les légendes grecques des saints militaires*, Paris 1909.

EVERT L., MÈNAÏDÈ N., BALLIAN A., PANTÉLÉAKÈ N., PÉTROPOULOU I., FAKIDÈS M., *Καππαδοκία. Περιήγηση στη χριστιανική Ανατολή* (Cappadoce. Voyage dans l'Orient chrétien), Αδάμ, Athènes 1991.

H : HARMÉNOPOULOS C., *Ἑξάβιβλος* (Hexabible), par C. PITSAKIS, Athènes 1971.

Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους (Histoire de la Nation Grecque) ouvrage collectif, Ἑκδοτική Ἀθηνῶν, Athènes 1978, 1979, vols. Z', H'.

HOBSBAWM E. J., *Les bandits*, Paris 1972.

KARAMANOS K., *Ἀπελάτης* (apélate) dans l'encyclopédie de *Pysros*, Athènes 1928, p. 90.

LAMBROS S., *Μιχαήλ Ἀκομινάτου τοῦ Χωνιάτου τά σωζόμενα* (Michel Choniatès. Textes conservés), Athènes 1879-1880, v. II (1880), pp. 162-175.

LÉON LE DIACRE, *Historia*, Z, 3, éd. Bonn.

LEVI-STRAUSS C., *Μύθος και νόημα* (Mythe et Sens), Καρδαμίτσας, Athènes 1986.

MARABA A., 'Ο Ἅγιος Μάμας (Saint Mamas), Athènes 1995 (première édition 1953).

NACOS G., « Ζωοκλέφτες και καταπατητές στο Βυζάντιο » (Voleurs de bestiaux et usurpateurs à Byzance) in *Έγκλημα και τιμωρία στο Βυζάντιο* (Crime et châtement à Byzance), Athènes 1997, pp. 141-156.

OIKONOMIDÈS N., « Le dédoublement de saint Théodore et les villes d'Euchaïta et d'Euchaneia » in *Variorum Reprints*, 1992 (première édition 1986), pp. 327-335.

OIKONOMIDÈS N., « L'épopée de Digénis et la frontière orientale de Byzance aux Xe et XIe siècles » in *Variorum Reprints*, 1992 (première édition 1979), pp. 375-397.

OSTROGORSKY G., *Histoire de l'État byzantin*, Payot, Paris 1983.

PORPHYROGÈNÈTE C., *De ceremoniis*, Bonn I.

N : NOVELLAI, *Corpus Juris Civilis*, III, par R. SCHOELL, G. KROLL.

KOSTOF S., *Caves of God, Cappadocia and its churches*, Oxford University Press Paperback, 1989.

SQUIDAS, par ADLER A., 1967-1971.

SYMÉON MAGISTROS, *Chronografia*, éd. Bonn.

SYNÉSIOS, « Ἐπιστολή ΠΛΑ΄. Τῷ ἀδελφῷ » (Lettre ΠΛΑ΄. Au frère) in *Patrologia Graeca* LXVI, col. 1516-1517.

TRAPP E., « Hagiographische Elemente in Digenis-epos » in *Analecta Bollandiana* 94 (1976), Bruxelles, pp. 275-287.

L'image du héros dans la chanson populaire grecque

Ératosthénès G. KAPSOMÉNOS
Université de Ioannina

La poésie populaire grecque, poésie orale d'une tradition de mille ans, exprime la culture des paysans grecs, agriculteurs et bergers. Elle s'est formée comme expression artistique autonome au cours de la longue période du Moyen-Âge, pendant laquelle le peuple de la campagne, privé de toute éducation organisée et sans autre moyen d'expression et de communication, a créé et développé peu à peu sa propre expression orale, qui remplissait plusieurs fonctions : récréation, communication, éducation, instrument de cérémonie, support de la mémoire historique, de la sagesse populaire, de la morale sociale, de la conception de la vie. Le maintien des mêmes conditions socio-économiques pendant toute la période de l'empire ottoman a eu comme effet la conservation et l'évolution de cette tradition poétique jusqu'à notre siècle, comme porteur et facteur authentique de la culture populaire grecque.

Le trait pertinent de cette poésie orale traditionnelle est qu'elle opère un dépassement de l'opposition entre *nature* et *culture* et met l'homme en harmonie avec la nature et le monde par le biais d'une socialisation des valeurs de vie d'un type particulier, caractéristique du système culturel local. À travers leur diversité apparente, toutes les versions des chansons héroïques se rejoignent en ce que l'harmonisation de la nature et de la culture se réalise dans l'essence individuelle même du héros, qui renvoie à une individualité "archaïque", porteuse de valeurs vitales primordiales (*individu = nature*) et d'une conscience élaborée de sa valeur d'être humain et de ses responsabilités sociales. Le héros apparaît non pas soumis à la nature comme à un archétype extérieur, mais comme homologue à celle-ci. En atteignant son but individuel, il

réalise en même temps la dimension sociale de sa personnalité. Car, l'une des faces du "moi" sur-développé du héros est sans conteste l'instinct vital, l'autre étant l'autorité sociale, la valeur que le héros représente pour la conscience de la communauté. Le héros fait reconnaître son individualité par l'entourage social en préservant ce dernier du danger, en le défendant contre toute menace. Le héros caractéristique du système culturel local est le *défenseur*, combattant par délégation, toujours prêt à mourir pour que vivent les autres, et non à tuer les autres pour sa propre survie.

Un autre trait caractéristique, apparenté au précédent, est que le héros est initialement déterminé selon les catégories de la *plénitude* et de l'*autosuffisance*, puisqu'il a *de droit* la jouissance et la possession de valeurs et de biens naturels primordiaux. Les images de plénitude et de bonheur de l'être humain sont devenues classiques dans la chanson populaire grecque, au point de faire naître toute une série de formules figées et de thématiques stéréotypées (motifs récurrents de la beauté, de la plénitude, du bonheur) qui expriment de la manière la plus forte cette situation existentielle fondamentale.

Il s'agit d'une originalité importante si l'on pense aux constantes du mythe héroïque selon lesquelles l'action est commandée par le désir du héros de conquérir un bien ou un objet précieux et par l'opposition d'un adversaire à la réalisation de ce désir. La règle générale veut que la situation initiale soit une *privation* que vit le héros (situation de manque, selon Vladimir Propp)¹ et qui devient le ressort de l'action. Au contraire, dans la chanson populaire grecque, l'action est souvent déclenchée par le désir de l'adversaire (identifié à une société et à une culture extérieure par rapport à la communauté du héros) de s'emparer de l'objet valorisé dont le héros est le détenteur et le possesseur naturel. Aussi, dans le conflit héroïque (épreuve), l'attitude caractéristique du héros ce n'est pas d'attaquer, mais de *résister* face à une menace contre sa plénitude naturelle, ou de restauration de cette plénitude faisant suite à un acte d'injustice de l'adversaire. Nous avons donc un *modèle actantiel* que nous pourrions qualifier de *défense* ou de *résistance*², à opposer au modèle agressif qui caractérise d'autres régions culturelles, notamment de l'Occident.

1. Voir PROPP, 1970, pp. 40-47, 112, 149, 164-165, 208 ; LÉVI-STRAUSS, 1960, pp. 6-11 ; GREIMAS, 1966, pp. 176-180, 192-194, 199-210 ; BRÉMOND, 1973, pp. 61-80 et d'autres.

2. Voir KAPSOMÉNOS, 1991, pp. 75-77 ; 1993, pp. 77-82 ; 1996, pp. 312-347.

Le corpus des textes que nous avons choisis pour vérifier ce modèle et analyser plus explicitement son système de valeurs pertinentes, a été le groupe thématique le plus riche et le plus représentatif des chansons dites *clephtiques*, apparues dans les régions montagneuses de la Grèce continentale au cours du XVIII^e siècle.

Ces chansons se réfèrent à la vie et aux exploits des *clephtes* (c'est-à-dire, brigands, bandits), qui, représentaient la manifestation permanente d'une "révolution primitive"³ à l'époque de l'occupation ottomane. Les chansons clephtiques formant la suite de la tradition épique, marquent une transformation de cette tradition, qui évolue en fonction de nouvelles conditions historiques et des aspects les plus récents de la conception du héros populaire. Les chansons se réfèrent aux clephtes comme phénomène historique juste pour fonder une action contestataire contre la légalité établie ; le clephte est représenté en sa qualité d'esclave révolté et non pas de bandit. Ce choix implique une sémantisation pertinente de l'expérience historique : rejet du modèle offensif et affirmation du modèle défensif.

Le corpus analysé se réduit à un modèle narratif commun : une épreuve principale sous forme de lutte guerrière qui met en valeur une individualité très forte (correspondant toujours à un personnage réel, historique) et qui se manifeste dans des conditions de résistance contre l'offensive des forces de l'ordre ; ce sont là des circonstances particulièrement favorables à l'épanouissement du héros de la chanson clephtique. Il s'agit d'un combat héroïque qui donne au sujet l'occasion d'affronter – à un moment suprême de sa vie – le dilemme de se soumettre ou de mourir. La narration, brève et sobre (après une introduction typique, décrivant la réaction de la nature animée aux événements qui leur donne une valeur quasi universelle), se concentre au point culminant du combat, axé sur un dialogue entre l'opposant et le héros.

Selon l'analyse narrative, le modèle est le suivant :

3. ASDRACHAS, 1972, p. 97 ; DAMIANAKOS, 1985, pp. 76-80.

Type A⁴ Épreuve (principale et glorifiante)

<i>Encerclement</i> <Opposant>	<i>vs</i>	<i>Situation d'impasse</i> <Héros>
<i>Ordre de se soumettre</i> <O>	<i>vs</i>	<i>Refus orgueilleux</i> <H>
<i>{Proposition de contrat}</i>	<i>vs</i>	<i>{non établissement du contrat}</i>
<i>Combat</i> <O-H>	<i>vs</i>	<i>Mort/Victoire</i> <H>

Conséquence positive: Triomphe (moral ou réel) <H>

Type B⁵ Épreuve (principale)

<i>Piège</i> <O>	<i>vs</i>	<i>Surprise</i> <H>
<i>Combat (Blessures du H)</i> <O>	<i>vs</i>	<i>Défaite (Impuissance de combattre)</i> <H>
<i>Injonction (aux compagnons de lui couper la tête)</i> <H>	<i>vs</i>	<i>Acceptation (sous-entendue)</i> <i><Adjuvant></i>

Conséquence positive: Triomphe moral <H>

Il faut noter que dans la plupart des cas, la chanson se termine par les paroles du héros, en passant sous silence le combat et son issue (victoire ou mort du héros dans le premier type, sauvegarde de la tête ou capture, dans le deuxième). Cette réticence est significative, parce qu'elle met l'accent non pas sur la commémoration du fait historique lui-même mais sur les paroles du héros, qui étant souvent les dernières de sa vie, résument tous les contenus sémantiques du texte.

Le modèle actantiel correspondant se définit par la volonté du héros, prestigieux chef de bande cleptique, de défendre son indépendance et son intégrité, déjà acquises en dépit de l'ordre établi, et par celle, corrélative, de l'opposant collectif (troupes militaires, représentants du pouvoir) d'imposer ou rétablir le contrat social rompu. L'initiative d'action appartient toujours à l'opposant. L'attitude du héros n'a d'autre destinataire que sa propre conscience de droit naturel : une conscience que le héros appelle "moi" en identifiant ainsi le destinataire au sujet, ce qui s'inscrit, au niveau structural, selon Greimas (1966, p. 210), dans la définition même de la volonté libre du sujet. Le *modèle actantiel* se codifie alors comme suit :

4. Voir A.A., 1968, pp. 143. IΘ'.B, 184.B', 199.ΙΣΤ', 207.K'.A, 208.K'.B, 245.NB', 249.NE', 256.ΕΓ'.A, 193.ΙΑ', 229.M'.A, 151.KE', 152.KΣΤ', 137.ΙΑ', 138.IE', 213.KΔ', 231.MΓ'.A, 232.MΓ'.B, 259.ΕΕ', 157.Λ', 209.KA'.A', 209.KA'.Γ, 209.KA'.Γ, 210.KB'.B, 159.AB'.B ; FAURIEL, 1824, I, pp. 14, 158, 288, II, pp. 316-318.

5. Voir A.A., 1968, pp. 192.I, 205.IH'.B, 208.K'.B, 227.ΛΘ' ; FAURIEL, 1824, I, p. 20.

Sujet: Clephte (esclave en révolte)
Objet: Indépendance individuelle / Dignité personnelle
Destinateur: "moi" (conscience d'intégrité individuelle du héros)
Destinataire: Clephte (le héros)
Adjuvant: Nature personnifiée / Compagnons hors-la-loi
Opposant: Pouvoir / (autorités - forces de l'ordre)

Élément significatif, commun à toutes les chansons : la supériorité écrasante des forces de l'opposant (par exemple, douze mille soldats contre douze clephtes), qui rend la fuite impossible d'autant plus que les conditions de l'action sont particulièrement défavorables (encercllement/piège). Il ne reste donc que deux solutions : ou bien *se rendre* ou bien *mourir*. Ce qui est dit d'une manière très explicite dans un grand nombre de variantes de ce groupe thématique :

« Κόρη, για ρίξε τ'άρματα, γλίτωσε τη ζωή σου ».

[« Jeune fille, rends tes armes, sauve ta vie »]

La proposition de l'opposant, faite dans ces conditions bien précises, est fort convaincante, parce que tout en énonçant les termes positifs du contrat elle laisse entendre aussi les termes négatifs ; les premiers offrent une issue au héros encerclé, les seconds constituent une menace extrêmement contraignante. La proposition de l'opposant peut alors trouver la représentation suivante :

Ordre (= proposition de contrat)

soumission = vie vs non soumission = mort

Face à cette contrainte le héros réagit par une conversion des termes en question : au lieu de donner une réponse précise, il a recours à une déclaration de principes généraux d'un mode de vie, sans tenir compte des circonstances :

— Όσο 'ν'ο Γκούρας ζωντανός, πασά δέν προσκυνάει

[Autant que Gouras est vivant, il ne peut pas se soumettre]

(A.A., 1962, p. 245.NB')

— Εγώ 'μ'ο Γιώργης του Γιαννιά, του πρώτου καπετάνιου.

Το πώς τα ρίχνουν τ'άρματα; το πώς τα παραδίδουν;

[Moi, je suis George, le fils de Giannia, le premier capitaine, comment peut-on rendre les armes? comment se soumettre ?]

(A.A., 1962, p. 231.MΓ.A)

— *Εγώ 'μαι η Λένω Μπότσαρη, η αδερφή του Γιάννη
και ζωντανή δεν πιάνομαι εις των Τουρκών τα χέρια.*

[Moi, je suis Lénou Botsari, la sœur de Giannis
et je ne me laisse pas être captive vivante aux mains de Turcs]

(A.A., 1962, p. 152.KE')

Toutes les réponses, fixées en quelques formules-clichés équivalentes, commencent en dénonçant l'incompatibilité de termes associés dans le contrat proposé :

<i>vie (en tant que substance individuelle)</i>	<i>vs</i>	<i>soumission</i>
<i>nom (renommée)</i>	<i>vs</i>	<i>honte (de soumission),</i>

incompatibilité qui justifie le désaccord parfait du héros.

Ces relations négatives impliquent des corrélations positives :

<i>vie</i>	<i>=</i>	<i>non soumission (c'est-à-dire, indépendance)</i>
<i>soumission</i>	<i>=</i>	<i>non vie, c'est-à-dire, mort)</i>

Les rapports d'implication nécessaire entre les quatre termes établissent un système de signification complet et tout à fait inverse à celui de la provocation de l'opposant :

Réponse (refus de contrat)

vie = non soumission vs soumission = mort

Nous sommes donc devant un système de valeurs, une axiologie composée d'identifications et d'oppositions absolues, qui renverse la contrainte et le chantage de la force et qui, partant, contient un dynamisme vraiment révolutionnaire. Le héros populaire en affrontant le dilemme : vie et soumission (c'est-à-dire, servitude) ou bien non soumission et mort (voir mort en indépendance) refuse sans hésitation de se soumettre et juge la mort préférable (ce qui est le fait implicite ou explicite dans la plupart des chansons). Alors, il sacrifie sa vie consciemment en refusant de la séparer (en tant que substance individuelle) de l'indépendance et de l'intégrité du sujet. Ces valeurs donc constituent des traits pertinents et distinctifs de la vie, elles sont *inséparables d'elle* ; la vie sans elles n'est plus une vie mais une vraie mort et donc indigne d'être vécue.

Cette axiologie s'oppose à l'axiologie autoritaire de l'opposant sous la détermination modale d'autres oppositions significantes, explicites ou implicites :

<i>Opposant : supériorité matérielle</i> (attaque - contrainte)	<i>vs</i>	<i>infériorité morale</i>
<i>Héros : infériorité matérielle</i>	<i>vs</i>	<i>supériorité morale</i> (défense de valeurs vitales)

Dans ces conditions la défaite réelle du héros (mort) se transforme en triomphe moral. Nous savons que, dans un texte narratif, la sémantisation des systèmes opposés se fait par l'issue de l'épreuve ; celui qui remporte la victoire justifie de fait l'axiologie qu'il représente. Le triomphe moral du héros signifie néanmoins que ses valeurs sont positives tandis que celles de l'opposant négatives. En établissant alors les articulations, découvertes par l'analyse, entre les deux axiologies, on obtient un modèle transformationnel, qui assume l'investissement sémantique des textes :

Contenus inversés		Contenus posés	
$\frac{\textit{servitude}}{\textit{liberté}} = \frac{\textit{vie}}{\textit{mort}}$	<i>vs</i>	$\frac{\textit{liberté}}{\textit{servitude}} = \frac{\textit{vie}}{\textit{mort}}$	

On rappelle que le héros de la chanson cleptique se présente au niveau narratif comme une individualité très forte qui défend, contre tout pouvoir et avec une véhémence quasi primitive, son indépendance et son intégrité personnelle, droit, selon lui, relevant de l'ordre du naturel. Il s'agit là de valeurs vitales émanant de l'instinct de vivre du héros.

Il reste, pourtant, un aspect qui n'a pas été suffisamment analysé. L'échelle des valeurs ci-dessus est toujours exprimée au moyen d'une autorité qui s'appelle "moi" et qui s'alterne ou va de pair avec le nom du héros. Ce "moi", ainsi que le nom prestigieux, ne sont pas seulement des traits distinctifs de l'individualité concrète opposée à la société ; ils sont aussi les signes de sa reconnaissance auprès de la société, c'est-à-dire de sa réputation, de son prestige dus à son attitude face au pouvoir et aux autorités ; ils se définissent par référence à la collectivité qui reconnaît en lui la personnification d'un idéal commun. Nous avons donc affaire ici à l'aspect social de la personnalité du héros. S'il sacrifie sa vie en se référant à des valeurs comme le "moi" et la célébrité de son nom, c'est qu'il les considère supérieures à sa propre existence. Ce sacrifice montre que le héros a surmonté l'instinct même de conservation qui définit les limites de la vie en tant que substance individuelle, en tant que valeur purement vitale voire individualiste.

La même dimension sociale se manifeste plus clairement dans les chansons de type B. Ici, le capitaine de la bande, grièvement blessé et en danger de captivité, demande à ses compagnons de lui couper la tête et de l'emporter afin de la sauver d'une démonstration en public.

*Το πού 'σαι, Τσόγκα μ'αδελφέ κι εσύ, Λάμπρο Σουλιώτη ;
Γυρίστε να με πάρετε, πάρτε μου το κεφάλι,
να μην το πάρει η Τουρκιά κι αυτός ο Νίκο-Θέος
και μου το πάν'στα Γιάννινα, τ'Αλή-πασά του σκύλου.*

[Où es -tu, mon bon frère Tsongas et toi, Lambros Souliotis ?
Reviens, reviens sur tes pas; enlève moi, enlève moi la tête,
de peur que Nico-Théos et les Turcs ne me la coupent
et ne la portent à Jannina, à ce chien qui est Ali - pacha]

(A.A., 1962, p. 205.IH'.B)

Cette demande implique les oppositions suivantes :

<i>mort en indépendance</i>	<i>vs</i>	<i>mort en captivité</i>
<i>mort par les mains des amis</i>	<i>vs</i>	<i>mort par les mains des ennemis</i>
<i>mort d'honneur</i>	<i>vs</i>	<i>mort de honte</i>

D'une manière plus explicite, on peut ajouter qu'un corps sans tête, tombé dans les mains de l'ennemi n'est pas reconnaissable, ce qui permet au héros d'obtenir une survivance symbolique. Au contraire, une tête sans corps va subir une démonstration en public avilissante, ce qui signifie une mort déshonorante. Le héros prend donc soin de sauver sa tête d'une telle honte. Car sa tête représente son visage, c'est-à-dire sa personnalité, sa réputation, la personne humaine sacrée, une valeur en soi, digne d'être défendue au delà des limites de la vie individuelle. Or, il ne s'agit plus d'une conception individualiste. Le héros, en défendant ses valeurs personnelles défend en même temps un idéal de la collectivité. Ce qui nous permet d'en conclure que le contenu sémantique de cette axiologie est une synthèse de l'instinct de l'individualité (valeur purement vitale) et de certains aspects essentiels de l'idée de l'homme : la liberté, l'intégrité du sujet, la dignité humaine. La conscience du "moi" s'est élargie, de quelque sorte, en intégrant la valeur de "l'homme", vécue comme valeur naturelle et vitale. Nous nous trouvons alors devant une véritable socialisation des valeurs naturelles. Par conséquent, les valeurs vitales (individu - nature - vie), qui se mettent en avant au

niveau narratif, se révèlent, au niveau sémantique profond, chargées d'un investissement social immanent.

Ainsi, la contradiction relevée sur le plan de l'isotopie complexe entre *nature* et *culture* peut être interprétée comme une sorte de réconciliation des deux termes opposés. C'est le remplacement de la culture négativement marquée, par la nature socialisée qui rend cette réconciliation possible.

Cette axiologie mûre, apparue dans les communautés montagnardes de la Grèce continentale, pour la première fois au cours du XVIII^e siècle, représente, dans l'histoire culturelle néo-hellénique, une transformation significative de la conscience du "moi" individualiste (correspondant à une bonne partie des chansons héroïques de l'époque byzantine⁶) en conscience de la "personne humaine"⁷. Une conception qui marque le tournant décisif vers une nouvelle phase culturelle, celle de l'idéal humaniste de notre époque.

BIBLIOGRAPHIE

A. A. : ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια* (ACADÉMIE D'ATHÈNES, Chansons populaires grecques), t. A', Athènes (1962) 1968.

ASDRACHAS Sp., « Quelques aspects du banditisme social en Grèce au XVIII^e siècle », *Études Balkaniques* 4 (1972), Sofia, pp. 97-112.

BRÉMOND Cl., *Logique du récit*, Seuil/Poétique, Paris 1973.

DAMIANAKOS St., « Représentations de la paysannerie dans l'ethnographie grecque, un cas exemplaire : la fiction clephtique », in *Paysans et Nations d'Europe centrale et balkanique*, Maisonneuve et Larose, Paris 1985, pp. 71-85.

FAURIEL Cl., *Chants populaires de la Grèce moderne*, t. I, II, Paris 1824-1825.

6. KAPSOMÉNOS, 1986, pp. 281-300 ; 1996, pp. 248-277.

7. KAPSOMÉNOS, 1993, pp. 62-82 ; 1996, pp. 189-206, 300-326.

GREIMAS A. J., *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Larousse, Paris 1966.

KAPSOMÉNOS E. G., « *Η αντίθεση φύση vs κουλτούρα στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι* » (L'opposition nature vs culture dans la chanson démotique grecque), *Sémiotique et Société*, Actes du 1er Congrès international de la Société Hellénique de Sémiotique (Thessalonique, 22-23 Juin 1979), Οδυσσεάς, Athènes 1980, pp. 227-232

— « The relationship of the hero-authority-God in the actantial model of heroic folk song », *Sémiotica* 59-3/4, New York-Amsterdam-Berlin 1986, pp. 281-301.

— « À la recherche de la culture européenne perdue. Mythes littéraires et modèles culturels », *Revue d'Esthétique* n° spécial : "Grèce, Art-Culture", 20 (1991), Paris, pp. 74-86.

— « La révolution primitive dans la chanson populaire grecque. Le cas de la chanson clephtique. Une approche socio-sémiotique », *Revue des Études Néohelléniques* II/1-2 (1993), Paris, pp. 39-88.

— « *Δημοτικό τραγούδι. Μια διαφορετική προσέγγιση* » (Chanson démotique. Une autre approche), Πατάκης, Athènes (1990) 1996.

LEVI-STRAUSS Cl., « La structure et la forme, réflexions sur un ouvrage de Vlad. Propp », *Cahiers de l'Institut de science économique appliquée* 99 (Série M, n°7), Paris 1960, pp. 3-36.

PROPP Vlad., *Morphologie du conte*, suivi de *Les transformations de contes merveilleux* et de MÉLÉTINSKI E., *L'étude structurale et typologique du conte*, trad. de M. Derrida, Tzv. Todorov et Cl. Kahn, Seuil/Point, Paris 1970 (Léningrad 1928).

Mythe et histoire dans les chants populaires grecs sur la guerre de l'indépendance

Riki VAN BOESCHOTEN
Université de Thessalie

Qui étaient les héros des chants cleptiques ou *kleftika* ? Est-ce qu'ils étaient des héros nationaux, des insoumis insurrectionnels ou des simples brigands ? Comment est-ce qu'ils se considéraient eux-mêmes, comment étaient-ils perçus par les populations rurales et comment ces représentations ont-elles évolué dans le temps ? Voilà la thématique que cet article a l'intention d'aborder (*). Ces questions nous renvoient directement à la relation entre mythe et histoire. Il s'agit d'un sujet qui a longtemps passionné anthropologues et historiens de l'oral. En s'inspirant de Warren Susman, Roland Grele avait, déjà dans les années soixante-dix, proposé une définition provocante de ces deux concepts :

« Le mythe, avec sa vision utopique, sa nature sacerdotale, ses éléments d'autorité en réponse au doute ou à l'incrédulité, fonctionne dans la société comme un facteur de cohésion en opposition avec l'histoire qui, en expliquant le passé dans l'intention de procurer les moyens de changer l'avenir et en servant de fondement à la philosophie politique, devient un instrument idéologique pour modifier l'ordre social. »

(Grelé, 1985, p. 139)

De son côté, B. Malinowski insiste sur la fonction idéologique du mythe conçu comme une "charte", c'est-à-dire, un instrument de légitimation idéologique (1926, pp. 23, 43). D'autres savants ont remis en question l'utilité d'une telle distinction en raison de

(*) Ce texte reprend certaines idées que l'auteur a initialement exposées dans la revue *Journal of the Hellenic Diaspora*, vol. XIII, nos 3 et 4 (1986). Voir aussi, VAN BOESCHOTEN 1991.

l'entrelacement du mythe et de l'histoire et du fait que le mythe fait de l'histoire en formulant des réponses aux incidents historiques (Brown-Roberts, 1980, p. 6). Pour Claude Lévi-Strauss, le mythe et l'histoire sont non seulement entrelacés dans "l'esprit sauvage", mais s'y fondent en une seule chose, formant une totalité : « Le propre de la pensée sauvage est d'être intemporelle, elle veut saisir le monde, à la fois comme totalité synchronique et diachronique » (1962, p. 313).

Le propos de cet article est de contribuer à cette discussion théorique en examinant les chants populaires grecs connus sous le nom de *kleftika* qui se rapportent à la guerre de l'indépendance grecque (1750-1913). Doivent-ils être considérés comme de "l'histoire", c'est-à-dire, comme un instrument idéologique employé pour changer l'ordre social, ou comme un mythe, c'est-à-dire, soit comme un "élément de cohésion sociale" soit comme un "instrument de légitimation idéologique" ?

Les *kleftika* relatent les activités des *kleftarmatoli*, hommes armés qui alternent dans les rôles du brigand (*kleftis*) et du gardien officiellement désigné (*armatolos*), et sont centrés sur le conflit qui les oppose aux détenteurs locaux du pouvoir, ottomans aussi bien que chrétiens. Dans la mesure où les *kleftika* racontent des événements historiques concrets, ils doivent être considérés comme des chants historiques. Cependant, nous devons faire une distinction entre une histoire conçue comme narration de faits historiques et la conscience historique qui est produite par une perception de l'effet formateur du temps et de l'action humaine dans le temps. La conception que Grele a de l'histoire se rapporte entièrement à cette deuxième interprétation. Or, une telle conscience historique est complètement absente des *kleftika*, qui sont centrés sur "l'ici et le maintenant" et auxquels font également défaut le "passé absent" et le futur anticipé. Les *kleftika* sont marqués par une conception cyclique du temps, proche de celle que Bourdieu a découvert chez les paysans algériens :

« Le "présent" de l'action s'étend au-delà du présent perçu, embrassant un horizon du passé et du futur, lié au présent du fait qu'ils appartiennent tous les deux au même contexte sémantique. »

(Bourdieu, 1963, p. 60)

En effet, la conception du temps et, par extension, de l'histoire, semble bien changer après l'introduction de l'écriture dans les cultures orales. En anticipant, pour des raisons de clarté, la discussion qui va suivre, il faudrait distinguer deux notions de passé et deux notions de futur. Ainsi, Bourdieu distingue l'avenir,

étroitement lié au présent du "futur" comme une série abstraite de possibilités alternatives non interchangeable (Bourdieu, 1963, p. 61). Hoover (1980), de son côté, distingue le "passé absent", qui concerne des événements très reculés dans le temps sans relation immédiate avec le présent, du "passé présent", un passé qui se prolonge dans le présent. Le passé présent et l'avenir appartiennent plutôt aux cultures orales ; le passé absent et le futur, par contre, expriment une conscience historique qui, selon Jan Vansina, était totalement absente des traditions orales africaines :

« La conception statique de l'histoire aboutit donc finalement à la négation de toute causalité historique véritable. La négation du pourquoi (prédestination), la négation d'une succession linéaire dans le temps (conception cyclique), la négation de la chaîne causale (vue statique) aboutissent finalement à l'absence totale de sens historique. »

(Vansina, 1972, p. 11)

En conséquence, les *kleftika* « n'expliquent pas le passé avec l'intention de fournir les moyens de changer l'avenir » et ne peuvent pas être pris pour de l'histoire entendue dans le sens de Grele. Ils ne sont pas davantage des chants historiques qui rapportent fidèlement les faits historiques. Toutes les tentatives faites pour analyser les *kleftika* quant à leur précision historique ont échoué ou, tout au moins, ont abouti aux résultats les plus contradictoires (cf. J. Baggaly, 1936 ; A. Steinmetz, 1929-1934). En effet, la plupart de chercheurs sont d'accord aujourd'hui sur le fait que les événements historiques mentionnés dans les chants populaires ne doivent pas être pris au pied de la lettre. Leur fonction principale ne consiste pas à raconter des faits historiques ; elle est principalement idéologique. La réalité y est codifiée selon le mythe en vigueur (dans le sens des croyances communes) et les faits historiques sont distillés dans un code mnémonique collectif qui est structuré et actualisé en fonction du présent.

Le mythe et l'histoire se trouvent dans une interaction continue. Je me propose donc d'étudier comment cette interaction fonctionne pour le temps en comparant les conclusions que J. Vansina et J. Hoover ont tirées de leurs études du processus de structuration de la mémoire dans les cultures orales de l'Afrique aux résultats d'une analyse diachronique des *kleftika*.

Suivant la recherche de Vansina, la sélection des données historiques s'effectue en trois phases distinctes. La première phase, qui peut être comparée à ce que l'auteur a appelé ailleurs le "témoignage initial", est strictement liée aux événements récents

et, son propos majeur étant de fournir des informations, elle est riche de détails historiques. Cependant, cette phase comporte déjà une certaine interprétation des événements et, par conséquent, elle est sélective. « La plupart des changements et des déformations semblent se produire peu après les événements... En d'autres termes, celle-ci est la phase de l'histoire orale, des souvenirs personnels » (Hoover, 1980, p. 25). Quelques événements sont rejetés parce qu'ils ont perdu de leur actualité et d'autres « disparaissent faute d'aptitude à devenir des anecdotes intéressantes » (*ibid.*).

« La deuxième phase correspond à une sélection structurelle plus graduelle. Certains épisodes sont plus aptes à être retenus tandis que d'autres sont rejetés conformément à leur rapport à une culture plus large ; certains peuvent être revisités ou ajoutés dans un effort continu de donner un sens au passé. Telle est la tradition orale du passé présent. »

(*ibid.*)

« Enfin vient une phase d'amnésie structurelle, le passé absent. La plupart des détails sont alors perdus, et ce qui reste tend à se rassembler autour de figures et de récits d'origines. »

(*ibid.*)

Bref, Hoover conclut :

« Les trois étapes de la sélection –la structuration initiale, la synthèse collective, et la transformation due à un code sémantique modifié– produisent les différents types de témoignages que nous avons associés à la réminiscence personnelle, le passé présent de la société et son passé absent. »

(*ibid.*)

Apparemment, certains éléments de ces conclusions sont propres aux sociétés de l'Afrique, surtout l'importance et la fonctionnalité du passé dans la forme des généalogies. Mais cela concerne la façon dont on emploie le mythe. Or, ce sujet va être traité en détail en peu plus bas. Pour l'instant, nous nous intéressons à la façon dont le mythe est construit. L'analyse diachronique des chants populaires grecs pose des problèmes méthodologiques importants que je ne pourrai pas traiter ici ; cependant, dans la mesure où une telle analyse est possible, nous avons des indications suffisantes pour suggérer que la structuration de la mémoire suit un processus similaire à celui qui est décrit par Vansina et Hoover.

Malheureusement, ce n'est qu'un petit nombre de *kleftika* qui ont été enregistrés peu après leur création. Aussi, est-il difficile d'y détecter la phase de structuration initiale. Néanmoins, le peu de chants qui ont été promptement enregistrés abondent en détails historiques et servent un but essentiellement informatif, conformément à la description faite par Vansina. Malgré le fait que ces chants semblent être déjà sélectifs et ne comportent qu'une partie de la vérité historique, la conclusion finale n'est pas que « la plus grande déformation semble se produire peu après les événements ». En effet, la relation entre les hommes armés et les villageois est moins idéalisée dans ces chants par rapport à ceux qui ont été enregistrés plus tard. Les sources écrites montrent qu'en réalité ces relations étaient souvent très tendues et que les villageois étaient plutôt mal disposés envers leurs présumés protecteurs. Ce conflit est soit mitigé soit totalement passé sous silence dans les *kleftika*. Mais les chants qui se trouvent dans la phase de structuration initiale présentent souvent les héros sous un jour négatif, ou même prennent le parti des soi-disant "ennemis nationaux".

Par exemple, dans le chant sur Katsandonis enregistré par Leak vers 1810 on raconte que Katsandonis (mort en 1805) a détruit des villages et mis le feu à des églises. Le véritable héros du chant était son adversaire, l'Albanais Veli-Geka (Clogg, 1976, p. 70). Dans des versions plus tardives, le héros incontestable du chant est Katsandonis, et c'est d'ailleurs l'image qui a prévalu jusqu'à nos jours. Un autre exemple concerne la révolte de 1854. Dans des témoignages oraux enregistrés à l'époque, les villageois évoquaient cette période comme un "ouragan dévastateur", à cause du pillage qu'ils avaient subi de la part de leurs présumés libérateurs. Dans le chant enregistré par Heuzey en 1856 (Heuzey, 1927, p. 123), on reproche à Ziakas d'avoir abandonné le village de Spileo, qui par la suite a été pillé par l'ennemi. Le chant reflète probablement ce qu'a été le vrai ressentiment de la population à l'époque, mais dans des versions plus tardives Ziakas est devenu un héros national.

Dans la seconde phase, celle de la synthèse collective, les chants sont élaborés suivant un processus de sélection plus graduel. La plupart des anecdotes sont rejetées, et seuls sont conservés les éléments qui ont un rapport avec le présent. Une fois ce processus accompli, les chants sont moins sujets à des changements tant que les conditions historiques générales demeurent inchangées, ou, pour mieux dire, tant que le créateur-interprète sent que ces conditions n'ont pas changé. La majorité

des *kleftika* appartiennent à cette phase-là, qui correspond également au passé présent défini par Vansina. Le mythe de ces chants est extrêmement cohérent. La cause de cette cohérence réside dans le fait que le mythe des *kleftika* se rapporte à une série de conflits qui sont encore en vigueur au moment de l'enregistrement.

La période du déclin de l'Empire ottoman est caractérisée par une désintégration progressive de la machine étatique accompagnée d'une autonomie grandissante des détenteurs locaux du pouvoir, qui jouent le rôle d'intermédiaires entre l'État et la paysannerie. Du côté des Ottomans, les détenteurs locaux du pouvoir étaient des gouverneurs provinciaux, des fermiers d'impôts et des propriétaires terriens. Du côté des chrétiens, les notables des villages avaient un pouvoir considérable. Leur activité principale était la collecte de l'impôt qu'ils faisaient sur la base d'un contrat d'affermage. Mais la place exacte des *kleftarmatoli* dans cette structure de pouvoir n'est pas claire. Certains parmi eux réussirent à accéder à un pouvoir politique et économique comparable, sinon supérieur à celui des notables. Ce pouvoir ne dépendait pas directement de leur rôle économique mais de leur force armée et des alliances stratégiques qu'ils établissaient avec des familles puissantes ; c'est pourquoi ce pouvoir était extrêmement fragile.

À la veille de la Révolution de 1821 tous ces groupes étaient engagés dans une lutte féroce pour le pouvoir. L'enjeu majeur de ce conflit fut l'appropriation du surplus rural à travers la domination fiscale. Après la constitution, en 1832, d'un État grec indépendant, les *kleftarmatoli* ont progressivement perdu leur pouvoir tandis que les notables ont réussi à avoir la haute main sur la machine étatique nouvellement créée et ont conservé leur ancien rôle d'intermédiaire dans l'affermage de l'impôt.

C'est sur cet arrière-plan que nous devons considérer le mythe des *kleftika*. Ce mythe met l'accent sur le conflit entre les *kleftarmatoli* et les détenteurs locaux du pouvoir, et de ce point de vue il reflète la réalité spécifique des montagnes grecques au XVIIIe et au XIXe siècles. Or, cette réalité est présentée sous un angle qui souligne certains aspects et fait abstraction de certains autres. De ce point de vue, le mythe des *kleftika* est incompatible avec la réalité historique, telle qu'elle apparaît dans les sources écrites. En effet, celles-ci montrent que les *kleftarmatoli* dépendaient au plus haut point des autorités locales, non seulement lorsque, après 1821, ils ont commencé à perdre leur autonomie, mais déjà au milieu du XVIIIe siècle, tandis qu'ils étaient au sommet de leur

pouvoir. Les *kleftarmatoli* reconnaissent, eux-mêmes, dans leur correspondance privée, que la collaboration avec les autorités en question est une règle du jeu. Il peut être ainsi soutenu que les *kleftika* exaltent le refus de leur héros de se soumettre à une autorité autre que la sienne, dans le seul but de celer sa relative dépendance des autorités locales.

Un autre aspect du mythe des *kleftika* est que, bien que les enjeux matériels de la lutte entre les *kleftarmatoli* et les détenteurs locaux du pouvoir n'y soient pas complètement éludés, ce conflit est transformé en un combat moral dans lequel le rôle principal est accordé à l'amour-propre et à l'honneur.

Or, ce ne sont pas là les seules différences entre le mythe et les réalités historiques. Les partis et les factions politiques sont totalement absents des *kleftika*, malgré le fait que les chefs des *kleftarmatoli* jouaient un rôle important sur la scène politique. Après l'indépendance, certains de ces chefs armés, désormais brigands, ont même pratiqué le "brigandage politique", visant à forcer les résultats des élections ou simplement pour obtenir des avantages personnels. On note le même silence sur les questions sociales. Ainsi, les paysans, qui constituaient à l'époque la majorité de la population, sont soit totalement absents des *kleftika* soit méprisés comme des sujets soumis. Et la question de la terre, une des préoccupations majeures des paysans est complètement passée sous silence.

Il paraît, sous ce jour, évident que les *kleftika* expriment, en premier lieu, l'aspiration des *kleftarmatoli* à récupérer leurs anciens privilèges. Dans ce sens, le mythe des *kleftika* est évidemment un instrument de légitimation idéologique. L'accent mis sur l'honneur devrait également être considéré sous ce jour. En effet, Jane Schneider, en essayant d'expliquer la fonction du code d'honneur comme un moyen persistant de contrôle social dans les sociétés pastorales de la Méditerranée, affirme que « l'honneur peut être conçu comme l'idéologie du groupe des possédants qui se bat pour délimiter, élargir et protéger son patrimoine dans un secteur compétitif » et que « le problème de l'honneur rebondit lorsque le groupe est menacé par la compétition de groupes analogues » (Schneider, 1971, p. 2). Dans la mesure où cette aspiration existait durant la plus grande partie du XIX^e siècle, le mythe des *kleftika* est encore pertinent pendant toute cette période et le passé qui y est évoqué est manifestement un *passé présent*. Cette interprétation doit également expliquer la survie de ces chants tout au long du XIX^e siècle. De nos jours, en perdant leur fonction spécifique, les *kleftika* se sont souvent transformés en chants d'amour.

Je reviens sur la question de la place des paysans dans le mythe des *kleftika*. Les *kleftika* n'étaient pas uniquement chantés par les *kleftarmatoli*, mais également par les paysans, malgré le fait que ceux-ci y apparaissent sous un jour défavorable. Dans un certain sens nous pouvons considérer que le mythe des *kleftika* était une idéologie "dominante" pour les paysans, étant donné que les principales aspirations exprimées là s'opposaient à leurs propres intérêts. Néanmoins, les mêmes raisons qui portaient les paysans à admirer et à craindre les *kleftes*, les conduisaient aussi, dans une certaine mesure, à se reconnaître dans les chants. Une raison pour cette identification était que les *kleftes* et les paysans avaient les mêmes ennemis : ils dépendaient tous deux des détenteurs du pouvoir locaux. Précisément pour cacher cette réalité, le conflit entre les *kleftarmatoli* et les détenteurs du pouvoir était transformé en un conflit moral faisant du *kleftarmatolos* un héros qui symbolisait la désobéissance à l'État et à ses fonctionnaires. C'était leur attitude de défi qui légitimait l'action des *kleftes* aux yeux des villageois. En ce sens, la liberté des *kleftes* était un idéal auquel aspiraient tous les villageois. Pour ces paysans qui ne sont pas devenus des brigands et sont restés dans le village, la seule liberté possible était un droit, limité, de se protéger des abus du pouvoir. Cette liberté leur était assurée par les *kleftarmatoli*, ce qui constitue une deuxième explication du fait que le conflit entre ces derniers et les villageois soit mêlé dans les chants. Les chants reconnaissaient également aux villageois un droit limité de se faire eux-mêmes justice et de punir ces *kleftarmatoli* qui avaient des exigences excessives. Il s'agit peut-être des seuls chants où l'on peut entendre la voix des paysans; dans la majeure partie des *kleftika*, les villageois se limitent au rôle de majorité silencieuse.

C'est seulement à la suite de modifications profondes de la structure sociale et de la prise de conscience de ces changements de la part des chanteurs oraux que le contenu idéologique des chants peut être modifié. C'est la phase d'"amnésie structurelle" dans laquelle les événements mentionnés dans les chants ne se rapportent plus directement à l'actualité de l'auditoire. Deux choses peuvent se produire lors de cette phase. De vieux chants peuvent être maintenus parce qu'ils contiennent des valeurs qui sont encore partagées par l'auditoire (par exemple, l'attitude vis-à-vis de la famille, le sens de l'honneur), ou parce qu'ils contiennent, ou ont progressivement élaboré, une thématique de sens plus générale. Michael Herzfeld parle d'une "érosion de l'identité" et conclut que « plus les événements historiques sont lointains, moins leur compte-rendu en vers cherche à être précis... Lorsque

les événements en question sont dépassés par la mémoire vivante, ils se laissent progressivement absorber dans un ensemble de généralités » (1982, pp. 62-63).

Toutefois, ce qui semble décisif dans ce processus ce n'est pas la durée du temps qui s'est écoulé depuis les événements mentionnés dans les chants, mais le rapport à l'expérience sociale et à l'univers mental de l'auditoire. Il y a plusieurs chants enregistrés dans la deuxième moitié du XIX^e siècle qui, tout en étant manifestement hors de la mémoire vivante, ne forment pas un "ensemble de généralités", mais véhiculent l'idéologie spécifique dont j'ai parlé plus haut. Au contraire, les chants qui ont une thématique fondée sur des généralités sont issus d'un long processus d'érosion, et doivent être considérés comme intemporels. Malgré le fait qu'ils ont probablement été composés pour célébrer des événements précis, ceux-ci ne sont plus reconnaissables et ce qui reste est un thème d'intérêt général, tel la mort d'un héros blessé, le thème de la mort et de la destruction, les éloges de soi, ou les mouvements saisonniers des bergers transhumants.

D'autre part, c'est dans cette phase d'"amnésie structurelle" qu'une "transformation due au changement de code sémantique" devient possible : des chants nouveaux sont composés, ou des valeurs nouvelles s'introduisent dans les chants anciens visant à exprimer une nouvelle réalité. Dans le cas des *kleftika*, l'analyse diachronique nous permet de repérer ce moment avec une certaine précision, à savoir au tournant du XIX^e au XX^e siècle. Les chants composés pendant cette période font preuve d'une tendance à l'innovation dans leur forme ainsi que dans leur contenu. On y voit, par exemple, l'introduction de la rime et, en général, les chants de cette période sont marqués par l'influence croissante de l'écrit. En dehors des aspects formels, le changement de code sémantique correspond à l'apparition de nouveaux concepts, tel la référence aux institutions politiques, à l'introduction d'un discours nationaliste et à l'appréciation positive du rôle du roi. En outre, l'attitude envers le temps se modifie ; on constate l'apparition du futur comme un temps d'accomplissement de visées spécifiques (par exemple, la reconquête de Constantinople, l'acquisition de la liberté nationale). Ce qui signifie un futur programmable, indice sûr d'une conscience historique absente jusqu'alors de l'univers cleptique.

Or, comment expliquer ce changement de code sémantique ? Il est dû en fait à des changements de la structure socio-politique et à des facteurs idéologiques. Dans les deux cas, l'accomplissement

du processus d'intégration de l'État grec en 1913 est de première importance. La Grèce a gagné son indépendance en 1832, mais ce nouvel État ne représentait alors qu'une petite portion de son territoire actuel, à savoir la Roumélie et le Péloponnèse. L'intégration de l'État grec fut un processus très long, marqué par des soulèvements et des guerres. Les Îles Ioniennes furent annexées en 1864, la Thessalie en 1881, l'Épire et la Macédoine après les guerres balkaniques. Les *kleftika* ont fleuri dans les montagnes de Roumélie, en Thessalie, en Épire et en Macédoine. En conséquence, durant le XIXe siècle, un nombre important des *kleftika* a été composé dans des régions qui étaient sous domination turque et sur lesquelles l'existence d'un État grec indépendant ne jouait qu'un rôle très marginal.

L'intégration de ces régions dans l'État grec a impliqué une mutation importante dans leur structure socio-politique. L'auto-gestion locale a été abolie et remplacée par une structure administrative centralisée. Les fonctionnaires étaient désormais désignés par le gouvernement central d'Athènes et presque totalement recrutés parmi les citoyens de la Grèce du Sud. Les héros d'autrefois figurant dans les *kleftika* qui avaient déjà perdu la plus grande partie de leur pouvoir, n'avaient pas de place dans cette structure centralisée, et une réaffirmation de leurs anciens droits, sur lesquels était fondé le mythe de *kleftika*, avait perdu sa raison d'être.

Les progrès effectués dans le domaine des communications, la généralisation de l'éducation primaire et la conscription –pour ne mentionner que les facteurs les plus importants– ont produit un changement radical au niveau du village. La fragmentation sociale extrême d'une société fondée pour l'essentiel sur la localité et les relations familiales appartenait dorénavant au passé. Jack Goody a insisté à plusieurs reprises sur les conséquences de l'alphabétisation au sein des sociétés (en majorité) analphabètes (cf. Goody 1968, 1977). Dans ce cadre, il a démontré, entre autres, que la distinction entre mythe et histoire et l'émergence d'une conscience historique vont de pair avec la large diffusion de l'écriture (Good-Watt, 1968). De surcroît, W. J. Ong a démontré combien l'intériorisation de l'écriture entraîne une façon différente de penser : alors que le discours oral est additif, participatif et situationnel, le discours écrit a tendance à être subordonné, analytique, objectivement distancié et abstrait (Ong, 1928, pp. 31-78). En effet, le nouveau code sémantique des *kleftika*, formé au tournant du XIXe au XXe siècle, est en partie dû aux progrès de l'alphabétisation : leur syntaxe tend à devenir plus analytique et plus subordonnée,

des concepts abstraits y font irruption, et les chants ne sont plus exclusivement dominés par "*l'ici et le maintenant*". Par contre, le passé et le futur sont perçus comme différents par rapport au présent, ce qui indique l'émergence d'une sensibilité historique qui faisait défaut à la majeure partie des *kleftika*.

Mais la généralisation de l'éducation primaire avait également une autre conséquence de grande portée. Si, d'une part, elle a frayé le chemin à l'histoire, comme l'affirme Grele, elle n'a pas manqué, de l'autre, de semer des obstacles sur le chemin qu'elle venait de créer. Les effets pervers de l'écriture étaient déjà compris par Platon. Dans le *Protagoras*, Socrate « se montre méfiant à l'égard des professeurs professionnels et des auteurs qui ont transformé la sagesse en un produit de marché, un produit qui est dangereux si l'acheteur n'a pas encore compris le bien et le mal » (Goody-Watt, 1968, p. 49). De nos jours, une des façons de décrire les effets pervers de l'écriture est de parler de "l'influence de l'idéologie dominante". En Grèce, l'éducation primaire a eu un très grand impact sur la façon dont les villageois ont considéré leur propre histoire et, certes, sur la transmission des *kleftika* et le contact qu'ils ont entretenu avec eux. Cette vision fut de plus en plus influencée par les maîtres d'école et les livres scolaires. Et ces livres et ces maîtres d'école étaient largement inspirés par l'idéologie nationaliste, telle qu'elle s'est formée au milieu du XIXe siècle. Or, dans le cadre de l'idéologie en question, les héros des *kleftika* étaient représentés comme des héros nationaux, luttant pour la liberté nationale, la patrie et la religion et comme des descendants de leurs ancêtres glorieux de la Grèce antique. Il y avait un besoin urgent de former une idéologie nationaliste fondée sur des symboles universels, pour unifier les secteurs, extrêmement divisés, de la société grecque du XIXe siècle et de légitimer de la sorte l'État-nation nouvellement fondé.

Néanmoins, il ne s'agit point d'un phénomène isolé. En fait, on devrait plutôt le considérer à la lumière du débat autour des "traditions réinventées". D'après Eric Hobsbawm, « les traditions réinventées » sont « un ensemble de pratiques, régies normalement par des règles explicitement ou implicitement acceptées et d'une nature rituelle ou symbolique, cherchant à inculquer un nombre de valeurs et de normes de comportement par répétition, ce qui implique automatiquement la continuité avec le passé » (Hobsbawm-Ranger, 1983, p. 1). Cette continuité avec le passé est pourtant en grande partie fictive. Les traditions réinventées sont « des réactions à des situations nouvelles qui prennent la forme d'une référence à des situations anciennes » (*ibid.*, p. 2). Elles sont

ainsi susceptibles de se produire surtout lorsque une transformation rapide de la société affaiblit ou détruit le modèle social qui correspond à l'“ancienne” tradition. Les traditions réinventées émergent de façon particulièrement conséquente durant le processus de construction nationale en Europe ; Hobsbawm nous a fourni un aperçu fascinant des différentes formes qu'elles ont pris dans divers pays (1983, pp. 263-307).

Les postulats du nationalisme grec ne sont nullement confirmés par le contenu des *kleftika*, même si on tient compte du fait que ceux-ci ont été souvent manipulés ou remaniés dans un style nationaliste. Notons quelques exemples significatifs de l'opposition entre l'idéologie officielle et le mythe des *kleftika*. Suivant l'idéologie nationaliste, les *kleftarmatoli* prolongeaient les traditions de la Grèce antique. Néanmoins, le passé antique n'est jamais mentionné dans les *kleftika*, et lorsque les *kleftarmatoli* sont ouvertement confrontés à leur passé antique, ils ne semblent pas particulièrement impressionnés par celui-ci. D'ailleurs, la population rurale ne paraît pas avoir la mémoire d'un passé classique, à l'exception de l'idée d'une race mythique, supérieure, de géants appelés “Linides”, altération du mot *Ellines*/Grecs (voir Heuzey, 1927, p. 31 ; Hoëg, 1925, p. 53).

En outre, d'après l'idéologie nationaliste, les *kleftarmatoli* luttaient pour la patrie et leurs adversaires exclusifs étaient les “ennemis nationaux”, c'est-à-dire, les Turcs et les Albanais. Bien qu'il soit vrai que les détenteurs musulmans du pouvoir sont mentionnés comme des adversaires dans les *kleftika* plus souvent que leurs homologues chrétiens, la nationalité ne représentait guère un critère de classification dans les catégories du bien et du mal, et les alliances ne correspondaient pas aux frontières d'une division nationale. Il y a des chants qui relatent comment des villageois valaques ont aidé un chef turc pour abattre un brigand valaque, comment un *armatolos* grec a collaboré avec l'Albanais Ali Pacha contre un autre *armatolos*, comment des notables grecs ont collaboré avec les autorités turques pour organiser l'assassinat d'un *armatolos* grec –tandis que dans d'autres chants, on assimile les notables chrétiens aux détenteurs ottomans du pouvoir. De surcroît, plusieurs chants relatent des attaques de *kleftarmatoli* grecs contre des notables et des villageois grecs. Cette réalité de croisement des alliances et/ou des conflits nationaux est largement confirmée par des sources écrites. Or, les *kleftika* ne déploient pas une conception bien nette d'identité nationale ou de patrie. Dans

l'échantillon que j'ai analysé, constitué de 216 chants¹, le mot "patrie" (*patrida*) n'apparaît qu'une seule fois, dans un chant composé au début du XXe siècle. Ce chant raconte la mort de Pavlos Mélas, en 1904 : il ne s'agissait pas d'un *kleftarmatolos* mais d'un officier de l'armée grecque, envoyé d'Athènes pour participer à la "Lutte macédonienne".

Des noms nationaux sont également très peu employés dans les *kleftika*. Les termes *grekos* et *romios* sont parfois employés dans des chants plus anciens (dans dix chants). Ils ne se rapportent pas à une identité nationale mais sont plutôt imprégnés d'une connotation religieuse. Le terme employé aujourd'hui pour désigner le Grec, "*Ellinas*", émerge dans des chants postérieurs. Il est pour la première fois repéré dans un chant enregistré en 1858, et dans mon échantillon de 216 chants il n'apparaît que dans huit. Le mot "*Ellinas*" n'a pas de connotation religieuse, mais il est lié à un sentiment d'identité et de fierté nationales, bien visible dans des chants de la fin du XIXe siècle. En ce qui concerne tous les autres chants, les protagonistes ne sont pas identifiés par une appartenance nationale ou religieuse mais en tant qu'individus.

Par ailleurs, des termes tels que *patrida*, *Romios* et *Ellinas* étaient largement répandus dans la littérature de l'époque, de même que dans les chansons patriotiques et dans les proclamations officielles –dont un bon nombre étaient signées par les *kleftarmatoli* eux-mêmes. Par conséquent, l'absence de ces termes des *kleftika* ne signifie point que ceux-ci étaient ignorés des *kleftarmatoli* ; elle s'explique par le fait que la fondation d'un État grec indépendant allait à l'encontre de leurs intérêts. Cette hypothèse est d'ailleurs corroborée par leur comportement pendant cette période. Quand éclate la Révolution de 1821, plusieurs *kleftarmatoli* n'étaient pas disposés à y participer, optant pour la collaboration avec les autorités ottomanes afin de conserver leur position de force. Après la Révolution, certains étaient tellement déçus par les nouvelles réalités de la Grèce indépendante qu'ils ont préféré s'établir du côté turc des frontières ou s'adonner au brigandage. Très significatif de l'état d'esprit qui prévalait parmi les successeurs des *kleftarmatoli* est le discours tenu par les brigands qui ont enlevé, en 1881, un marchand anglais. Au consul grec leur demandant de libérer leur otage pour des "raisons nationales", les brigands ont répondu que « ... seul leur propre

1. Source : Académie d'Athènes, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια* (Chansons populaires grecques), trois tomes, Athènes 1968. Ce corpus a été complété par un certain nombre de chants recueillis par l'auteur lui-même.

intérêt représentait désormais leur patrie, vu que leur ancienne patrie était devenue pire que la Turquie, ... et que jusqu'à la fin de leur vie ils choisissaient comme patrie la solitude des montagnes » (Koliopoulos, 1979, p. 244).

Enfin, l'idéologie nationaliste était largement inspirée par la doctrine irrédentiste de la "Grande Idée", selon laquelle tous les territoires qui ont été embrassés par l'hellénisme classique et byzantin devaient être réintégrés dans l'État grec. Cette conception témoigne d'un ethnocentrisme extrême et implique une attitude militariste et agressive envers l'ennemi national, attitude qui apparaît dans les *kleftika* composés aux alentours du tournant du XXe siècle, surtout dans ceux qui portent sur la Lutte macédonienne et sur les guerres balkaniques. L'introduction de ces concepts peut être expliquée par l'influence de l'idéologie officielle et aussi par le fait que l'hégémonie culturelle grecque était sérieusement menacée à cette époque par les mouvements nationalistes des Balkans (surtout par le mouvement bulgare).

Ce n'est qu'en cette période que l'idéologie de la "Grande Idée" –et en particulier son élément anti-slave– prend un sens précis pour la population de la Grèce du Nord.

Les exemples mentionnés ci-dessus montrent non seulement que, somme toute, le mythe des *kleftika* est en contradiction avec l'image élaborée par l'idéologie officielle, mais que cette image était progressivement incorporée dans les chants composés au tournant du siècle. Ils montrent également qu'à l'origine de ce processus se trouve un "code sémantique modifié", résultant, d'une part, du changement de la structure socio-politique et, d'autre part, de l'influence grandissante de l'idéologie officielle à travers l'éducation. Ayant décrit en détail le processus de structuration des *kleftika*, nous pouvons revenir sur les questions posées au début de cet article.

Les *kleftika* entretiennent avec l'histoire des rapports immédiats : les événements historiques fournissent le matériau pour la construction du mythe et les évolutions historiques déterminent le sens social de leur contenu. Pourtant, les *kleftika* ne représentent pas une vérité historique "objective", mais une vérité sociale qui varie selon l'interprétation donnée par l'auditoire dans un moment déterminé. À cet égard, le contenu des *kleftika* relève du mythe et non pas de l'histoire. Quelle est la fonction de ce mythe ? Est-ce qu'il agit dans la société comme "un facteur de cohésion" ou comme un "instrument de légitimation idéologique ?" Certes, par certains de leurs aspects les *kleftika* renforcent la cohésion sociale, par exemple par l'importance

attribuée aux rapports de solidarité dans la famille ou aux valeurs religieuses communes. Mais la partie centrale du mythe cleptique, celle qui touche aux rapports de pouvoir, fonctionne incontestablement comme instrument de légitimation idéologique d'un groupe bien réel, c'est-à-dire, des *kleftarmatoli* eux-mêmes. Ce n'est pas le cas pour l'idéologie nationaliste dont la légitimation à travers ces chants s'appuie essentiellement sur l'appropriation de ces derniers et leur transformation en éléments d'un "passé utile".

Les anthropologues ont souvent mis en question l'approche fonctionnaliste de Malinowski et d'autres, parce qu'elle souligne, comme ils disent, les aspects qui contribuent à la conservation et à la stabilité de la structure sociale existante en négligeant des aspects qui pourraient conduire à un changement de l'ordre social (voir Thompson, 1980, p. 257). La question est de savoir dans quelle mesure le mythe des *kleftika* avait un tel effet stabilisant. Nous devons d'abord remarquer que les *kleftika* ne sont pas focalisés sur la stabilité sociale, mais sur le conflit, qu'il soit entre les *kleftarmatoli* et les détenteurs du pouvoir, entre les paysans et les *kleftarmatoli*, ou entre les paysans et les détenteurs du pouvoir. La société qui a enfanté les *kleftika* était une société largement conflictuelle. Nous devons aussi considérer le fait que, bien que les *kleftarmatoli* aient, au moins au XVIII^e siècle, une position dominante au niveau local, cette suprématie ne fut, dans l'ensemble de la société, que marginale et extrêmement fragile. Comme Asdrachas (1982) l'a bien montré :

« ...la base économique des armatoli ne leur permet pas d'être intégrés dans le groupe dominant des propriétaires fonciers. Par contre, ils détiennent une capacité de domination assise sur la force armée et sur la pratique des alliances avec des familles puissantes..., ce qui peut les amener occasionnellement à une position dominante. Pourtant, dans d'autres cas, le groupe demeure au service de la classe dominante et ses spéculations sont limitées à un chantage marginal. »

D'autre part, nous devons retenir que les tentatives de création d'un État grec indépendant fondé sur les principes de la Révolution française –tentatives qui, pour des raisons qu'on ne saurait discuter ici, ne portèrent pas de fruits– étaient des tentatives pour changer l'ordre social, et que la plupart des *kleftarmatoli* étaient ouvertement hostiles à ces efforts. Dans la mesure où les *kleftika* mettent l'accent sur la restauration de l'ordre ancien ils ont certainement un effet stabilisant.

Mais quelles étaient les chances d'un véritable changement social dans la Grèce du XIXe siècle ? Les tentatives de modernisation étant déployées dans le cadre d'un changement venu d'en haut, la force sociale principale, la paysannerie, en était absente. Ni les *kleftarmatoli* ni l'État nouveau n'étaient concernés par les principales demandes des paysans, à savoir la redistribution de la terre et l'établissement d'un système de taxation plus équitable. Personne ne défendait la cause des paysans qui, d'ailleurs, n'étaient pas en position de parler pour eux-mêmes. Nous avons déjà analysé pourquoi les paysans ont intériorisé l'idéologie des *kleftika*. Nous avons aussi montré que la seule liberté à laquelle ils pouvaient aspirer dans les conditions historiques du XIXe siècle était un droit limité de se protéger des abus –un droit qui était assuré soit par l'action des *kleftarmatoli* contre les détenteurs du pouvoir oppressifs, soit par leur propre action quand ils se faisaient justice eux-mêmes. Ce n'est qu'au cours de la période de l'entre-deux-guerres que les conditions préalables de l'histoire en tant qu'« instrument idéologique pour modifier l'ordre social » se sont formées. C'est dans cette période que les paysans ont commencé à « interpréter le passé afin de trouver des moyens de changer l'avenir » et ont trouvé une expression autonome dans le cadre du mouvement populaire agraire. Et ce n'est pas par hasard si l'histoire, telle que Grele la conçoit, fait son apparition pendant la IIe guerre mondiale dans les chants de résistance des paysans grecs.

Les partisans grecs de 1941-1944 se considéraient comme des héritiers de la tradition cleptique. Leurs noms de guerre évoquaient des héros d'antan et l'année 1821 apparaît souvent dans l'imaginaire de la Résistance comme point de référence symbolique. Néanmoins, une analyse comparative des deux genres de chants révèle des différences essentielles, indices des changements profonds qui ont entre-temps affecté la société grecque, ainsi que du cadre idéologique renouvelé des chants partisans². Ceux-ci non seulement expriment une nouvelle conscience historique, ils introduisent aussi des nouveaux "sujets collectifs" et des nouvelles valeurs sociales ou idéologiques.

Au lieu des héros individuels des chants cleptiques, les chants partisans parlent surtout des héros collectifs et anonymes : "les partisans", "le peuple", "les paysans" ou encore "les

2. Cette comparaison fait l'objet de ma thèse de doctorat (cf. VAN BOESCHOTEN 1991). Pour une analyse du nouvel habitus de la Résistance dans une région très marquée par les traditions cleptiques, voir VAN BOESCHOTEN 1999.

ouvriers". Au lieu du modèle viril du *palikar*, un nouveau héros masculin s'impose : le *nikokiris* (νοικοκύρης), le paysan honnête, travailleur et bon père de famille. À ses côtés nous trouvons une nouvelle héroïne féminine, qui déborde souvent les limites de son rôle traditionnel de mère et d'épouse. Il s'agit, finalement, d'une conception très différente de la liberté, même si l'idée d'insoumission sous-tend les deux univers. Dans le cas des *kleftika*, il s'agit surtout d'une indépendance personnelle du héros ; les chants partisans, en revanche, expriment l'aspiration à une liberté collective, à la fois nationale et sociale.

Dès lors, il semble évident que l'usage symbolique du passé cleptique relève du domaine du mythe, entendu aussi bien comme "élément de cohésion sociale" que comme "instrument de légitimation idéologique". Ce passé "utile" n'est pas une mémoire transmise oralement de père en fils, mais plutôt une mémoire institutionnelle transmise par l'école. Le symbole de 1821 fonctionnait comme un mythe unificateur, son objectif était d'unir tous les Grecs dans la Résistance. Un mythe très utile, mais qui n'a pas su contrecarrer les clivages sociaux et politiques qui, dès 1943, ont fait glisser le pays vers la guerre civile.

BIBLIOGRAPHIE

ASDRACHAS Spyros, *Ελληνική Κοινωνία και οικονομία, 18ος-19ος αι. Υποθέσεις και προσεγγίσεις* (Société et Économie Grecques, XVIIIe-XIXe siècles. Hypothèses et approches), Athènes 1982.

BAGGALY J., *The Kleptic Ballad in Relation to Greek History (1715-1821)*, Oxford 1936.

BOURDIEU Pierre, «The Attitude of the Algerian Peasant to Time», in PITT-RIVERS (ed.), *Mediterranean Countrymen*, 1963, pp. 55-70.

BROWN K. et ROBERTS M., «Introduction», *Social Analysis*, n° spécial : "Using Oral Sources", 4 (1980).

CLOGG Richard, *The Movement for Greek Independence 1770-1821 : A Collection of Documents*, Londres 1976.

GOODY Jack et WATT I., «The Consequences of Literacy» in J. GOODY (ed.), *Literacy in Traditional Societies*, Cambridge 1968, pp. 27-84.

GOODY Jack, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge 1977.

GRELE Roland, *Envelopes of Sound : The Art of Oral History*, Chicago 1985 (1975).

HERZFELD Michael, *Ours Once More : Folklore, Ideology and the Making of Modern Greece*, Texas 1982.

HEUZEY L., *Excursion dans la Thessalie turque en 1858*, Paris 1927.

HOBSBAWM Eric et RANGER T. (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983.

HÖEG C., *Les Saracatsans. Une Tribu Nomade Grecque*, Paris 1925.

HOOVER J., « Message and Medium : Some Recent Developments in Oral Tradition », *Social Analysis* 4 (1980), pp. 13-27.

KOLIOPOULOS John, *Ληστές* (Bandits), Athènes 1979.

LÉVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris 1962.

MALINOWSKI B., *Myth in Primitive Psychology*, Londres 1926.

ONG W. J., *Orality and Literacy : The Technologizing of the Word*, Londres 1982.

SCHNEIDER Jane, « Of Vigilance, Honor, Shame and Access to Resources in Mediterranean Societies », *Ethnology* X(1971), pp. 1-24.

STEINMETZ A., «Untersuchungen zu den Klephtenliedern», *Λαογραφία* 10 (1929-1934), pp. 305-380.

THOMPSON K., «Folklore and Sociology», *Sociological Review* 28 (1980), pp. 249-275.

VAN BOESCHOTEN R., *From Armatolik to People's Rule. Investigation into the Collective Memory of Rural Greece, 1750-1949*, Hakkert, Amsterdam 1991.

— « Pour une géopolitique de la Résistance grecque », in J.-M. GUILLON, R. MENCHERINI (eds.), *La Résistance et les Européens du Sud*, L'Harmattan, Paris 1999.

VANSINA J., *La Légende du Passé*, Tervuren 1972.

Pour une typologie du héros dans la poésie épique slave du Sud

Boško BOJOVIĆ

E.H.E.S.S. - Paris

Centre Pierre Belon

La poésie épique est une forme d'expression de l'éthique héroïque populaire traditionnellement fort répandue dans la partie septentrionale du Sud-Est européen. Recueillie, publiée et étudiée systématiquement depuis le début du XIXe siècle, cette forme de transmission orale a suscité le plus vif intérêt du monde scientifique et intellectuel européen. Après l'engouement de lettrés allemands et italiens tels que Goethe, Herder, les frères Grimm, Kopitar, Talvj, Kapper, Haxthausen, Fortis¹, Tommaseo, elle excita l'intérêt des universitaires et écrivains en France (Fauriel, Lamartine, Mérimée, Elise Voïart, Mickiewicz, Dozon²) et en Angleterre (Bowring, Meredith³). Le patrimoine épique populaire comprend une grande variété de thèmes, de genres, de chants et de

1. J. W. GOETHE, « Serbische Lieder », *Über Kunst und Altertum* 2, XV (1825) ; *id.*, « Serbische Gedichte », « Des Neueste serbischer Literatur », *Über Kunst und Altertum* 1, XVI (1827) ; « Volkslieder der Serben » (*Letzter Hand* 1833) réunis dans *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen - Schriften zur Literatur* II, Berlin 1972, pp. 269-295 ; J. G. HERDER, *Volkslieder* I-II, Leipzig 1778, 1779 ; J. L. C. GRIMM, « Narodne srpske pesme », *Göttingische gelehrte Anzeigen*, 1823, pp. 177-178, réimpr. in *Kleinere Schriften* IV, Berlin 1869, pp. 197-205 ; Therese A. L. von JAKOB TALVJ, *Volkslieder der Serben* I-II, Halle 1825 (Halle-Leipzig 1863, 3e édition augmentée) ; S. KAPPER, *Die Gesänge der Serben* I-II, Leipzig 1852 ; M. DJURIČIN, *Das serbische Volkslied in der deutschen Literatur*, Leipzig 1905 ; A. FORTIS, *Viaggio in Dalmazia* I-II, Venise 1774 (trad. angl., Londres 1778).

2. P. MÉRIMÉE (publié sans le nom de l'auteur), *La Guzla, ou choix de poésies illyriques recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégovine*, Paris 1827 ; Elise VOÏART, *Chants populaires des Serbiens, recueillis par Wuk Stephanowitsch et traduits d'après Talvj* I-II, Paris 1934 ; A. MICKIEWICZ, *Les Slaves*, Paris 1845 (réimpr. Paris 1866) ; A. DOZON, *Poésies populaires serbes*, Paris 1859 ; *id.*, *Chansons populaires bulgares inédites*, Paris 1875 ; *id.*, *L'Épopée serbe*, Paris 1888.

3. J. BOWRING, *Servian Popular Poetry*, Londres 1827 ; O. MEREDITH, *Serbski Pesme or National Songs of Serbia*, Londres 1861 (rééditions : Boston 1877, Londres 1917).

variantes recueillis, publiés ou conservés sous forme de manuscrits et d'enregistrements sonores. L'estimation quantitative de cet impressionnant corpus est d'environ un million de vers, dont près d'une moitié seulement a été publiée. Ceci concerne au premier chef la tradition épique en langue serbo-croate avec sa vaste aire d'extension multiculturelle transcendant les clivages confessionnels et ethniques, mais aussi l'espace bulgare, linguistiquement proche, ainsi que l'espace albanais. Les barrières linguistiques sont aisément franchissables pour ce type de média propre à une civilisation essentiellement rurale, encore fort répandue au XIXe et même au XXe siècle dans l'aire culturelle sud-est européenne.

C'est ainsi qu'en 1831-1832, Claude Fauriel fit au Collège de France un cours magistral sur la poésie épique serbe et grecque, intitulé « Cours comparé sur la poésie populaire serbe et néogrecque », et demeuré en grande partie inédit⁴. Ce travail de recherche minutieux et systématique, fait sur la base des chants connus à cette époque, et qui demeure fort pertinent et utile dans ses analyses et conclusions, notamment sur les affinités des deux traditions essentiellement orales, représentait une étude précoce et novatrice dans le domaine des études comparatistes. Ce cours a fait de Fauriel le grand précurseur des études comparées. Un autre éminent helléniste, Milman Parry, entreprit un siècle plus tard, dans les années 1933-1935, un très important travail de terrain en recueillant plus de 13 000 textes de poèmes, avec 3 500 enregistrements phonographiques (sur disques en aluminium) de chants épiques, essentiellement auprès des populations musulmanes serbo-croates en Yougoslavie. Parry s'emploie à étudier le style très développé de cette poésie épique exprimé en formules et dont le mode de transmission traditionnel est oral. Le but initial de cette vaste entreprise, étudier la technique de transmission orale des chants homériques, conduisit à apporter des résultats fort concluants⁵. Le matériel recueilli devait offrir à d'autres spécialistes, comme Albert Lord, l'occasion d'étudier les derniers reflets d'une transmission orale encore à l'œuvre à cette époque chez les populations des montagnes dinariques⁶.

4. M. IBROVAC, « Les affinités de la poésie populaire serbe et néogrecque », *Godišnjak Blus I*, Sarajevo 1957, pp. 389-455.

5. M. PARRY, *Serbocroatian Heroic Songs*, Cambridge 1953 (transcription musicale faite par Béla Bartók).

6. A. B. LORD, *The Singer of Tales*, Harvard 1948 ; *id.*, « The Haiduk Tradition in Balkan Literature », in *Actes du IIe congrès international des études du Sud-Est*

Les interférences livresques furent l'une des difficultés majeures pour les chercheurs qui recueillaient ces chants à l'époque du déclin de la transmission orale. Par sa méthode minutieuse, comprenant une interrogation approfondie du chanteur, Parry avait appris à déceler l'origine livresque des chants qu'il écartait, le cas échéant, de son champ d'investigation. Cette méthode doit être considérée comme fiable seulement au dernier stade de la transmission, car les interférences entre l'écrit et l'oral sont fort anciennes, même si la poésie épique populaire était transmise essentiellement de bouche à oreille dans la population rurale des Balkans au XIXe et au début du XXe siècle. Depuis le premier poème épique balkano-slave serbe mis par écrit à Gioia del Colle (Pouille)⁷ à la fin du XVe siècle, jusqu'aux recueils des XVIIe et XVIIIe siècles, en passant par l'engouement, dans la mouvance pétrarquienne, des lettrés des villes latines du littoral adriatique oriental au XVIe siècle, la poésie épique populaire, ou devenue populaire, avait largement eu le temps d'être contaminée par l'écrit et retransmise sous une forme livresque plus au moins dénaturée par la "licencia poetica" des amateurs lettrés ou celle des grands poètes de l'éveil patriotique⁸.

Les recherches de Claude Fauriel et de Milman Parry fournissent les pôles d'intérêt majeurs du début et de la fin de notre champ d'investigation, car elles restituent la poésie épique balkano-slave dans le contexte historique de l'aire culturelle sud-est européenne à l'échelle de la longue durée : cadre d'une typologie et d'une éthique héroïque d'un monde patriarcal⁹. Les principaux cycles sont ceux de Marko Kraljević, figure emblématique de l'éthique héroïque, ceux des derniers héros d'un

européen (Athènes 1970), Athènes 1978, pp. 631-640. Voir aussi : M. MURKO, *La poésie populaire épique en Yougoslavie au début du XXe siècle*, Prague 1937.

7. Dans le manuscrit de la Bibliothèque Augusta de Perugia, faisant partie de l' "Antico Fondo", Cod. F. 27, publié par, M. MARTI, *Rogeri di Pacienza di Nardò : Opera* (cod. Per F. 27) a cura di Mario Marti, Lecce, Edizioni Milella (1977), Biblioteca salentina di cultura, prima serie II, 1, 413 pp.

8. A. KAČIĆ MIOŠIĆ, *Razgovor ugodni naroda slovinskoga* (Conversation aimable du peuple slave), Venise 1756 et 1759. Voir aussi : A. VAILLANT, « Les chants épiques des Slaves du Sud », *Revue des cours et conférences* (1932) ; H. MUNRO, Nora KERSHAW CHADWICK, « Yugoslav Oral Poetry », in *The Growth of Literature II*, Cambridge 1936, pp. 297-456 ; M. MURKO, *La poésie populaire*, Paris 1929 ; *id.*, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike* (Recherches sur l'épique populaire serbo-croate), Zagreb 1951.

9. B. PUTILOV, *Русский и южнославянский героический эпос: сравнительно-типологическое исследование* (L'épique héroïque russe et sud-slave : recherche de typologie comparative), Moscou 1971 ; *id.*, « Le chant épique slave du Sud : approche actuelle », *Revue des études slaves* 69/IV (1997), Paris, pp. 567-582.

Moyen Âge finissant (fin du XVe s.), des *uskok* (auxiliaires militaires frontaliers au service des puissances rivales au XVIe-XVIIe s.), des *hajduk* (hors la loi et rebelles occasionnels, XVIe-XVIIIe s.), les chants sur la grande insurrection de 1804, ainsi que les chants transmis par les rhapsodes musulmans du début du XXe siècle.

Le héros est la pièce maîtresse de cette poésie épique. Il existe très peu de chants qui n'aient un personnage central et omniprésent dont l'évocation est la raison d'être du poème. Qu'il soit un personnage mythique, imaginaire, anonyme, ou historique, la multitude des images héroïques est telle qu'il serait impossible de les énumérer sans une étude de longue haleine. Il est possible d'esquisser un schéma succinct afin de pouvoir aborder la question. Il apparaît alors nécessaire de recourir à une classification historico-typologique, car les protagonistes centraux de ces poésies sont fortement dépendants de leur contexte historique ou pseudo-historique.

Les chants de type archaïque présentent des personnages imaginaires et anonymes, avec des survivances ou réminiscences qui peuvent remonter jusqu'aux mythes. Les saints sont les personnages principaux d'un nombre important de ces chants, dont l'action se situe généralement hors d'un contexte historique bien défini. La thématique est le plus souvent celle des légendes chrétiennes, ainsi que celle du patrimoine folklorique des différents pays. Les héros de cette couche, la plus ancienne de la poésie épique sud-slave, ont le plus souvent pour nom : le Diacre Stefan, Marie Ardente (Ste. Marine), Grčić Manojlo, Jean et le chef des Géants, les beys Milan et Dragutin, Mujo et Alija, le serpent jeune marié, Nahod Siméon, Predrag et Nenad, le tsar Duklijan (Dioclétien) et St. Jean-Baptiste, le tsar Constantin (le Grand), St. Nicolas, St. Sava, Nahod Momir, Dojčin le malade, etc¹⁰. Même lorsqu'il s'agit de personnages en apparence historiques (Dioclétien, Constantin, ainsi que Trajan dans les contes populaires), ils sont schématisés au point de ne pas représenter des personnages au sens propre. Ainsi Dioclétien est l'incarnation du mal, un type de personnage que l'on peut rencontrer dans les contes, ainsi que dans certains récits apocryphes.

10. *Songs of the Serbian People. From the Collections of Vuk Karadžić*, translated and edited by Milne HOLTON and Vasa D. MIHAILOVICH, University of Pittsburgh Press, 1997.

Les chants de cette catégorie s'assimilent le plus souvent aux contes populaires, où le merveilleux l'emporte sur l'épique. Ce ne sont parfois que de simples contes en vers.

Des événements mythiques et parfaitement imaginaires peuvent aussi être associés à des personnages historiques. C'est le cas de quelques-uns parmi les poèmes les plus connus tels que « La construction de Skadar », « Les noces du roi Vukašin », « Les noces de Dušan ». Il existe aussi, bien entendu, des cas intermédiaires difficiles à classer. Ce type de chants intermédiaires se rapproche des chants héroïques de type dit classique.

Reconnaissables à leur contexte chevaleresque, médiéval et chrétien, les chants du type classique mettent en scène des personnages de la deuxième moitié du XIV^e et du XV^e siècle. Ce sont des rois, princes et autres chevaliers chrétiens et ottomans qui évoluent sur une toile de fond historique aisément reconnaissable, à tel point que les historiens, comme les littéraires, ont quelquefois voulu y voir, bien en vain, un complément de témoignage historique.

Il est significatif que la mémoire épique ne remonte pas au-delà du milieu du XIV^e siècle, ou même, plus précisément, de la fin du XIV^e siècle. La bataille du Kosovo, en 1389, est en effet l'événement qui a le plus fortement marqué la mémoire et l'imagination héroïque. Ceci concorde avec l'évolution de la littérature écrite, puisque les premiers textes d'inspiration épique apparaissent à la fin du XIV^e et au début du XV^e siècle. Le véritable héros de l'époque médiévale était le saint, le saint martyr, guerrier, roi, prince, évêque, ermite, théologien, etc. Le saint était un modèle d'humanité qui alors laissait bien peu de place aux autres modèles héroïques. La vogue du héros profane ne semble véritablement commencer dans l'espace balkano-slave qu'à la fin du Moyen Âge.

C'est pourquoi les chants de la période dite classique portent une empreinte si forte du Moyen Âge. Si, en effet, le tsar Dušan, le roi Vukašin, le tsar Uroš, le tsar bulgare Šišman, ainsi que leurs contemporains (milieu du XIV^e s.) présentent une image floue et lointaine, la génération suivante, le prince Lazar et les héros du Kosovo, Banović Strahinja, Miloš Obilić et surtout le fameux roi Marko, dit Kraljević Marko, sont d'une précision à peine brouillée par les siècles de transmission orale. Ceci est peut-être encore plus vrai pour les protagonistes du XV^e siècle, le despote Djuradj Branković, Janku de Hunedoara (Sibinjanin Janko), grand héros hongro-valaque, Sekula, le Voïévode Prieza, Todor de Stalać, Maxim Crnojević, Djuradj Crnojević, Jean Branković, Zmaj Ognjeni

Vuk, les frères Jakšić. Rares sont, parmi ces personnages de tout premier plan, ceux qui n'ont pu être identifiés avec leurs homologues historiques. C'est néanmoins le cas de deux figures des plus célèbres et de la plus grande valeur littéraire, Banović Strahinja et Miloš Obilić. Acteur d'une exceptionnelle histoire d'infidélité avec un dénouement original et inattendu, le premier semble être un personnage légendaire, faute de modèle historique. Quant à Miloš Obilić, malgré tous les efforts des historiens, il n'a pu être identifié dans les sources écrites contemporaines avec aucun personnage de l'époque. Il n'en est pas de même de son geste héroïque lors de la bataille de Kosovo, attesté par une partie des témoignages contemporains et attribué à un chevalier anonyme.

La typologie héroïque de cette période dite classique présente deux cas majeurs, les plus significatifs, avec des caractéristiques fort différentes et en partie opposées. Le premier est celui de Miloš Obilić qui est le prototype du chevalier idéalisé de la fin du Moyen Âge¹¹. C'est le type du héros absolu, pour qui l'abnégation, l'honneur et la témérité refoulent toute autre marque individuelle. On pourrait lui assimiler d'autres personnages, même de bien moindre importance, tels que Banović Strahinja, Dojčin le malade, Todor de Stalac ou le Voïévode Prijezda. Il représente l'exaltation du sacrifice conscient et prédéterminé pour une cause supérieure, l'honneur, la fidélité au suzerain, la patrie, la foi, la bravoure, la fierté du chevalier, l'inflexibilité face à l'ennemi. Inspirée par le geste sans précédent qui avait marqué les contemporains, celui du chevalier chrétien qui avait, semble-t-il, réussi à tuer le sultan ottoman Murad Ier au cours de la bataille de Kosovo en 1389, l'imaginaire populaire avait multiplié l'exaltation de son exploit. La tradition épique albanaise attribue à ce héros une témérité si intransigeante qu'elle lui confère des qualités surnaturelles qu'on ne trouve pas dans la transmission épique chrétienne. Son exigence héroïque est telle qu'il trompe la prudence du prince Lazar, le chef du camp serbe, en le convainquant d'une victoire certaine, alors qu'il choisit délibérément le sacrifice individuel et collectif plutôt que d'accepter la soumission à un suzerain ennemi – même si la

11. A. FORTIS, « Canto di Milos Cobilich e di Vuko Brancovich », *Saggi d'osservazioni sopra l'isola di Cherso ed Osero*, Venise 1771 ; J. G. HERDER, *Volkslieder*, Leipzig 1778 (« Ein Gesang von Milos Kobilich und Vuka Brankowich » pp. 130-138) ; N. BANAŠEVIĆ, « Le cycle de Kosovo et les chansons de geste », *Revue des études slaves* III/3-4 (1938).

motivation initiale était de réparer une dette d'honneur bafoué. La folie héroïque portée à son paroxysme tragique résume assez bien le caractère extrême de ce type de héros épique tel qu'il a été perçu dans la tradition balkanique depuis les témoignages les plus anciens.

À bien des égards diamétralement opposé est le cas, unique de Kraljević Marko¹². À l'origine de ce personnage omniprésent dans la tradition épique d'un vaste espace couvrant la plus grande partie du Sud-Est européen, se trouve un roi d'assez médiocre importance mort dans une bataille entre Ottomans et Valaques (à Rovine en 1935) en tant que vassal ottoman. Même si l'un des auteurs les plus illustres du début du XVe siècle lui fait dire « qu'il préférerait être la première victime de cette bataille plutôt que de voir encore une victoire ottomane »¹³, les historiens et les littéraires ont longtemps cherché, en vain, les raisons historiques de son immense popularité. L'imaginaire épique et populaire ne lui a pas cependant attribué, pour l'essentiel, des caractéristiques incompatibles avec ce que l'on sait de son rôle historique.

Si Goethe l'a qualifié, avec quelque exagération, d' "Hercule barbare", il serait sans doute plus juste d'y voir l'image d'une sorte de surhomme pathétique. Marko le roi porte, en effet, au plus fort l'empreinte des paradoxes et contradictions, des passions et des brutalités revêches, mais il possède aussi les subtilités et les complexités de l'*Homo Balkanicus*. Bourru, hirsute, il a un aspect terrifiant ; d'une violence inouïe avec les puissants, il est le protecteur bienveillant des faibles et même des animaux ; il alterne circonspection et arrogance, sensibilité et cruauté, nonchalance houleuse et emportement ravageur ; il boit du vin rouge en telle quantité que ses yeux deviennent tout injectés de sang et il en fait faire autant à son cheval, les nymphes des montagnes sont ses sœurs d'adoption ou ses rivales, mais il sait se montrer aussi très terre-à-terre, pragmatique et réaliste. Son aspect est redoutable, provocateur, agressif – peu compatible avec le seul portrait contemporain conservé dans une église à Skopje¹⁴. Ses armes

12. D. HALYBURTON LOW, *Ballads of Kraljević Marko*, Cambridge 1913, 1922, New York 1968. William ENTWISSEL, *European Balladry*, Oxford 1939, publie 24 chants bulgares sur Marko.

13. Pour la bataille entre le sultan Bayezid et le prince Jean Mircea, cf. Konstantin Filozof (Constantin de Kostanec), *Повесть о словима. Житије деспота Стефана Лазаревића* (Dissertation sur les lettres. Biographie du despote Stefan Lazarević), Belgrade 1989, p. 90.

14. « V Hrista Boga Blagoverni kralj Marko » (Dans le Christ Dieu, le très-pieux roi Marko) sur la monnaie frappée après 1371, voir R. MIHALJČIĆ, *Kralj srpskog*

principales sont sa massue démesurée, sa force surhumaine et son destrier Šarac doué de dons fabuleux et parfois de parole. Fidèle à son suzerain ottoman, mais capricieux, il rétablit les équilibres détruits ; coléreux, vaniteux, susceptible, indomptable, il est porté aux excès et à la démesure. Il est néanmoins capable de se rétracter, de reconnaître ses torts ; conscient de sa force surhumaine, il sait reconnaître plus valeureux que lui, le vaincre par ruse et implorer le « pardon de Dieu pour avoir tué meilleur que lui »¹⁵. Malgré son aspect rustique, il a le rang d'un chevalier du Moyen Âge. C'est un roi sans royaume, un prince sans sujets et sans armée, un vengeur ultime, errant et perpétuel. Lorsqu'il se heurte aux armes à feu, il conclut à la fin de la chevalerie, tranche la tête de son destrier, jette sa massue dans la mer, s'endort dans une grotte perdue dans la montagne et promet de revenir lorsque viendra l'heure de la libération des chrétiens¹⁶.

Buveur invétéré, sans épouse ni descendance, Marko a pour seule famille sa mère âgée dont il doit assurer la subsistance et qui se charge de laver ses habits toujours souillés de sang, tout en le sermonnant sur la guerre, l'errance et la bagarre « qui n'est pas un métier ». Elle personnalise sa conscience : « il vaut mieux que tu perdes ta vie que ton âme ». Il tue dans un accès de colère son frère Andrijaš (le prince André dans les sources contemporaines), pour une obscure histoire de partage de butin. Il s'oppose à son père Vukašin (tué en 1371 à Černomen, dans une importante bataille contre les Ottomans), qui est un roi félon, usurpateur, hypocrite et sans scrupules. Marko a hérité de la force surhumaine de son oncle Momčilo, un personnage semi-mythique tué par trahison par le roi Vukašin. Il a des frères et des sœurs d'adoption, mais pas de véritable compagnon hormis son fidèle destrier qui ne le quitte jamais.

À l'image de Sisyphe, il est condamné à assumer une durée de temps indéterminée, une "éternité" sans aboutissement

carstva (La fin de l'Empire serbe), Belgrade 1975, p. 168, 171, 183 ; de même que dans l'église St. Dimitrios à Skopje (1471/72), où est exécuté le portrait de Marko avec une corne d'abondance (V. DJURIĆ, « Tri događaja u srpskoj državi XIV veka i njihov odjek u slikarstvu » (Trois événements dans l'État serbe du XIV^e siècle et leur reflet dans la peinture), *Zbornik Matice Srpske za likovne umetnosti* 4 (1968), p. 87, 94).

15. C'est, selon Mickiewicz, cette « impartialité majestueuse que nous admirons chez Homère », « et même une impartialité confessionnelle » (MICKIEWICZ, *op. cit.*).

16. Anne PENNINGTON and Peter LEVI, *Marko the Prince : Serbo-Croat Heroic Songs* (éd. et trad., introd. S. KOLJEVIĆ), New York-Londres 1984 ; J. BRKIĆ, *Moral Concepts in Traditional Serbian Epic Poetry*, La Haye 1961.

heureux. Son destin est assimilable à celui d'Hercule, car il est au service de quelqu'un qui lui est inférieur (le sultan) ; sa massue ressemble au bâton d'Hercule, ainsi qu'au marteau de Thor. Il ne peut être mis à mort par un homme mais uniquement par Dieu - "le tueur de tout temps", après une vie de 300 ans. Dans les versions bulgare et slavo-macédonienne, il fait front contre Dieu, qui le punit d'une mort épique. Selon la tradition en prose, il reviendra au moment voulu.

Cultivant l'ambiguïté, héros tragique et tragi-comique à l'occasion, il ressemble à certains égards à ces chevaliers et aux autres militaires chrétiens au service du sultan dans la première période de la domination ottomane. Inclus dans le dispositif militaire de l'Empire, ils représentaient une couche sociale de transition, mal définie, entre deux mondes et deux époques, et vouée à une disparition rapide¹⁷. Les bardes qui les accompagnaient avaient aussi et surtout pour devoir de chanter leurs exploits que la transmission orale avait pu attribuer, avec le temps, au plus illustre de tous, à Marko.

Sa fonction sociale est celle du justicier et redresseur des torts. Vassal du sultan, il ne remet pas en cause le pouvoir de celui-ci, mais il refuse l'injustice dont sont victimes les défavorisés. Marko n'est pas un rebelle, il n'est pas pour autant un soumis. Il est au service du sultan, mais très sourcilieux quant à sa dignité. Il est le libérateur des prisonniers (des "esclaves") ottomans, protecteur de la veuve et de l'orphelin, espoir des faibles, des humiliés et des affligés, fléau des persécuteurs et des tortionnaires, il vit en rapport intime et complice avec la nature et les animaux, il est un trait d'union entre la gloire révolue et la réalité crue, entre la dignité reléguée et l'espoir de renouveau d'un âge d'or refoulé dans la mémoire. Le mythe de Marko est un reflet du refus de la soumission, de l'esprit de résistance désespérée, un ferment de ces révoltes et insurrections qui accompagnèrent la *pax ottomana* et dont on connaît des témoignages depuis les années trente du XVI^e siècle.

Les premiers chants épiques sur Marko Kraljević ont été recueillis en 1555 par un poète humaniste, Petar Hektorović, patricien de Hvar, sur l'île adriatique du même nom¹⁸. Les riches

17. A. SCHMAUS, « Die Frage einer "Martolosen"-Epik », *Die Welt der Slaven* III/1, Wiesbaden 1958, pp. 31-41 ; M. BRAUN, *Das Serbo-croatische Heldenlied*, Göttingen 1961.

18. P. HEKTOROVIC, *Ribanye i ribarscho prigovaranye* (Pêche et causeries des pêcheurs), Venise 1568. En 1547, à Split, les chants sur Marko sont en vogue ; en 1555, Petar HEKTOROVIC (Hvar) met par écrit le chant « Marko Kraljević et son

négociants, érudits, diplomates et patriciens ragusains éprouvaient un sentiment particulier pour ces chants qui rapportaient les exploits du héros le plus populaire de tout le Sud-Est européen¹⁹.

L'espace sud-est européen, de Buda et Pest (Budapest) à Thessalonique, de la Mer Noire à l'Adriatique, de Constantinople à Belgrade, avec Grecs et Latins, Slaves et Valaques, Hongrois et Ottomans, depuis les premiers débuts de la conquête des Ottomans, dans les années soixante-dix du XIV^e siècle, jusqu'à leur mainmise globale sur les Balkans à la fin du XV^e siècle, constituent cette toile de fond historique. L'honneur du noble chevalier (*vitez*), l'éthique chrétienne, la nostalgie d'une gloire à jamais révolue, sont autant de réminiscences d'une civilisation féodale que vint supplanter pour les siècles suivants la domination ottomane. Avec la ruine de la féodalité chrétienne et la disparition des élites anciennes, dans une société nivelée par le *millet* ottoman, le chanter populaire reprend à son compte l'orgueil et la verve du barde (appelé quelquefois *dijak*) des derniers chevaliers et guerriers chrétiens au service des maîtres ottomans ou bien au contraire de leurs adversaires hongrois, vénitiens ou autrichiens.

C'est ainsi que l'image d'un espace plus ou moins commun où se côtoient différents peuples et cultures, langues et confessions chrétiennes à la fin du Moyen Âge, se transforme en un espace traversé par une frontière entre des civilisations apparemment incompatibles. Cette notion de frontière est d'autant plus importante que de part et d'autre se déroule une guerre quasi permanente, grande source d'inspiration épique. Les dispositifs frontaliers autrichien et vénitien entretiennent des milices de paysans-soldats qui ne sont pas sans rappeler le passé lointain du *limes* romain. Un dispositif militaire basé sur la féodalité ottomane lui fait face du côté méridional de cette frontière, qui va de l'Adriatique aux Carpates et qui sépare grosso modo les Balkans de l'Europe centrale. Une partie de ces milices qui combattent du

frère Andrijaš » ; au début du XVII^e siècle Juraj Križanić fait mention des chants sur Marko qu'il avait volontiers écoutés dans son enfance, cf. E. FERMENDŽIN, « Prinos za životopis Jurja Križanića », *Starine* XVIII (1886), p. 229.

19. « (...) qu'ils pétrarquissent dans la langue des chanteurs paysans », cf. A. VAILLANT, « Les origines de la langue littéraire ragusaine », *Revue des études slaves* IV (1929), p. 243. Vecteur d'esprit de collectivité, la figure de Marko représente « une des individualisations les plus remarquables parmi les genres de l'épique populaire en général », cf. DVORNIKOVIC, « Krila kolektiviteta » (L'emphase de la collectivité), *Prilozi Proučavanju Narodne Poezije* (Contributions à l'étude de la poésie populaire) V (1938), p. 80.

côté chrétien est désignée sous le nom d'*uskok*. Les Ottomans leur opposent leurs *sipahi* qui sont des détenteurs de biens fonciers et sont le plus souvent issus de l'ancienne noblesse chrétienne locale, désormais convertie à l'islam.

C'est donc cette guerre permanente entre gens et populations de même langue, mais de confession et de culture différentes, qui donne lieu à la perpétuation d'une poésie épique probablement issue d'un tronc commun à la fin du Moyen Âge. Aussi bien les capitaines chrétiens au Nord et à l'Ouest, que les *sipahis* ottomans, au Sud, entretenaient une petite cour comprenant des chantes professionnels. À l'intérieur des vastes espaces contrôlés par les Ottomans, une autre forme de conflit se perpétuait. C'est celui des hors-la-loi, les *hajduk*, qui guerroient pendant la belle saison (mai-octobre) et se cachent durant les longs hivers chez des complices auxquels ils versent une partie du butin. Ce sont le plus souvent des bandits de grand chemin réunis en bandes d'une trentaine de "desperados" et dont l'occupation première est de dépouiller les marchands ottomans. Mais ce sont aussi quelquefois de véritables chefs de guerre, capables de conduire des milliers d'hommes sur des centaines de kilomètres de distance, d'avoir leur propre fief dans les montagnes, d'organiser d'importants rapt de prisonniers et de bétails et de fomenter des insurrections massives auxquelles ils fournissent les troupes d'élite. Ils ont en commun avec les frontaliers des goûts insatiables de luxe et un orgueil guerrier hérité en partie de la chevalerie médiévale.

Certains des héros les plus caractéristiques de cette longue période, qui va du XVI^e au début du XIX^e siècle, sont historiquement bien connus grâce notamment aux documents d'archives vénitiennes, autrichiennes, ottomanes et roumaines. Janković Stojan, Ilija Smiljanić, Ivo Senjanin, Senjanin Tadija, Bojičić Alil, Mujo Hrnjetina, Bajo Nikolić Pivljanin, Vuk Jerinić, Zukan Barjaktar, Kuna Hasan-Aga, Beg Ljubović, Starina Novak, Stari Vujadin, Mali Radojica, Kostreš Harambaša, tels sont les personnages qui apparaissent le plus souvent dans nombre de chants de cette période.

À côté de Ilija Smiljanić, le personnage le plus typique de l'épopée *uskok* est Janković Stojan (fils de Janko Mitrović, chevalier depuis 1649 et patricien vénitien), "chef suprême des Morlaques" et l'un des plus illustres capitaines (*serdâr*) du dispositif frontalier vénitien en Dalmatie. Il se distingue notamment en 1663 en re-foulant une armée de 12 000 Ottomans, l'année suivante il capture un butin de quelque 10 000 têtes de bétail et une centaine de

prisonniers. En 1665, Venise lui confie l'organisation de la défense de la Dalmatie. Fait prisonnier par les Ottomans en février de l'année suivante, il réussit une évasion spectaculaire, après quatorze mois passés dans la prison de Constantinople, en tuant Halil beg Duraković, et reçoit en récompense de Venise le titre de Chevalier de St. Marc²⁰. Dès 1683, il prend part à la guerre de la Sainte Ligue contre les Ottomans, avant même l'entrée en guerre de Venise. Il entretenait une correspondance avec le patriarche de Serbie, Arsène III Čarnojević, qui siégeait à Peć (Kosovo). C'est donc un personnage dont l'envergure dépasse le cadre local. Il va de soi que dans ces conditions il devient une légende de son vivant²¹.

L'esprit et la pratique de la poésie épique en font un exemple entre tous. En comparaison avec les héros du Moyen Âge, c'est un personnage plus baroque que rustique, paré d'or et de pierres précieuses, séducteur incomparable, aventurier audacieux, sans attributs mythiques, une figure hors du commun, mais bien ancrée dans son époque. Le romantique l'emporte sur l'épique, la beauté des femmes et le luxe sur les ardeurs martiales. Ce type de héros ne recule devant aucun sacrifice lorsqu'il s'agit de séduire une beauté turque. La narration des scènes sentimentales l'emporte largement sur les actions martiales que constituent les duels avec les héros (*junak*) turcs. Y compris le fameux thème classique (bien connu depuis l'Odyssée) du mari aux noces de son épouse, par ailleurs très répandu dans la poésie épique du Sud-Est européen.

Le fameux poème à dénouement tragique, « Hasanaginica »²², issu d'un contexte social assez proche – bien que du côté ottoman – est à rapprocher sensiblement de ce type de chants.

La poésie populaire perd de son souffle épique au contact du monde méditerranéen et baroque, dans un milieu urbanisé et orientalisé. C'est aussi, dans une certaine mesure, le triomphe de l'histoire sur une poésie qui s'accorde mal d'une société policée. C'est sans doute la raison pour laquelle les chants sur les *hajduk*

20. B. DESNICA, « Ropstvo Janković Stojana » (La captivité de Janković Stojan), *Prilozi KJIF* II/1 (1922), pp. 196-200.

21. Un témoignage contemporain sur le chant épique le concernant est écrit par Priuli, gouverneur vénitien en 1669 (« seppe coll' acquisto della libertà render glorioso il suo nome »). En plus, nous avons de la correspondance de l'archevêque de Split Cosma, qui, en 1684, écrit : « essendo solita questa nazione di narrare in versi gli accidenti più notabili che le occorrono ».

22. J. G. HERDER, *Volkslieder*, Leipzig 1778 (« Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga », pp. 309-314).

(homologues des *kleftes* grecs)²³, issus sensiblement de la même époque, mais pratiqués dans un milieu plus rustique et rural, gardent dans une mesure plus importante une vitalité épique et, en ce sens, une authenticité esthétique.

Synonyme de *hajduk*, Starina Novak (Baba Novak chez les Roumains) est la figure à la fois de loin la plus répandue et la plus représentative de cet autre versant du cycle épique qui met en scène le héros chrétien durant la domination ottomane. Son cas présente une particularité assez rare chez les *hajduk* : il est tout autant un personnage historique qu'une figure de légende. Né vers 1520 ou 1530, dans la région frontalière de Poreč sur la rive méridionale du Danube (Serbie du Nord-Est), aux limites de la Bulgarie et de la Valachie, il aurait été islamisé dans sa jeunesse et aurait acquis la dignité de *subaši* avant de se faire hors-la-loi. Capturé et torturé par les Ottomans en tant que *hajduk*, il avait eu toutes les dents arrachées, d'où le surnom de Baba (ou Starina = le Vieux). Sa carrière de *hajduk* demeure connue essentiellement par les chants épiques, alors qu'il fait partie de l'histoire roumaine en tant qu'important chef militaire au service de prince de Valachie à la fin du XVI^e siècle²⁴. Il se distingue notamment dans les campagnes de Michel le Brave à partir de 1595. Entre 1595 et 1599 il dirige d'importants contingents de *hajduk* serbes, bulgares et albanais, dont les incursions dévastatrices vont jusqu'à Sofia et les monts du Balkan, avec la prise de Plevna (à la tête de 1 500 *hajduk*) et de Vraca. Il capture la famille du dignitaire ottoman Miha-Oglou, pour laquelle il aurait exigé une rançon de 500 000 ducats. En 1597, il fait partie du commandement d'une concentration de 10 000 rebelles et *hajduk* à Kladovo et à Vašica. Pour le compte de Michel le Brave il commande de véritables armées de *hajduk* et autres mercenaires comptant entre 10 000 et 16 000 hommes. En 1599, il fait partie d'une armée de 50 000 hommes en Transylvanie, avec 2 500 Serbes et Cosaques, en 1 600, il commande 5 000 hommes. Capturé par Basta, un général de Stefan Batory, il est torturé et publiquement brûlé vif à petit feu, avec son confesseur,

23. A. B. LORD, « The Haiduk Tradition in Balkan Literature », in *Actes du II^e congrès international des études du Sud-Est européen* (Athènes 1970), Athènes 1978, pp. 631-640 ; S. SKENDI, « The Songs of the Klephts and Hayduks - History or oral Literature ? », *Serta Slavica In memoriam Aloisii Schmaus*, Munich 1971, pp. 667-673 ; M. STOJANOVIC, « Chanteurs des poèmes épiques haidouques et clephtes », *Balkanica* IV (1973), pp. 555-575.

24. C. SANDU-TIMOK, « Baba-Novac in eposul român si sîrb » (Baba-Novac dans la poésie épique roumaine et serbe), *Radovi Simpoziuma-Actele simpozionului* (Vršac 1970), Pančevo 1971, pp. 353-367.

le prêtre orthodoxe roumain Saski, à Kluj, le 5 février 1601. Pour cette raison Michel le Brave sanctionna la ville de Kluj (où existe actuellement un monument dédié à Baba Novak) en lui infligeant une amende de 100 000 florins, avant d'être tué à son tour par Basta.

Sublimation des voies sanieuses et sanglantes de l'histoire, expression de rêves populaires sur une vie trépidante et riche, fiction rhétorique fondée sur des faits plus au moins historiques, les chants sur les *hajduk* sont focalisés sur le type de héros dont Starina Novak est l'un des prototypes. Des figures telles que celles de Bajo Pivljanin, Stari Vujadin et autres présentent des caractéristiques plus au moins similaires, tant et si bien qu'il suffit de connaître l'un d'entre eux pour avoir une idée approximative des autres. Les sept premiers poèmes du troisième livre que Vuk Karadžić consacra à la poésie épique populaire parlent des exploits de Starina Novak²⁵. Ces chants concentrent certains traits essentiels de la poésie épique orale sud-slave, avec notamment une compression du temps et de l'espace. C'est ainsi que Novak évolue à l'intérieur d'un espace de plusieurs centaines de kilomètres entre Stara Planina (Serbie orientale) et Romanija (environs de Sarajevo). Son époque peut être située entre la fin du XVe siècle et le XVIIIe siècle. Un "ancêtre" lointain de Starina Novak pourrait être le nobliau bulgare de la fin du Moyen Âge Novak Debelić, décrit dans les chants bulgares du XVIe siècle comme combattant contre les Ottomans en compagnie de Marko Kraljević.

Issu d'un milieu rural et patriarcal, Novak n'est pas un solitaire, il est le plus souvent accompagné de son frère Radivoje, de son fils, "le jeune" Grujica, qui a une épouse (la belle Maksimija) et un jeune fils, Stefan. Un deuxième fils, Tatomir, apparaît dans plusieurs chansons. De même que pour Marko Kraljević, la nymphe des montagnes et des forêts est sa sœur d'adoption et lui prête main-forte lorsqu'il est sur le point d'être vaincu par un rival plus fort que lui. Telle une communauté patriarcale (une *zadruga*), ils évoluent, en compagnie d'une trentaine de *hajduk*, la plupart du temps dans la montagne de

25. Vuk KARADŽIĆ, *Srpske junačke pjesme* (Chants épiques serbes), première édition, Vienne 1814-1815. Le recueil de chants épiques du manuscrit d'Erlangen (v. 1720), contient pour sa part sept chants (nos 66, 67, 96, 111, 117, 150, 188) sur Starina Novak, cf. G. GESEMANN (ed.), *Ерлангенски рукопис старих српско-хрватских народних песама* (Le manuscrit d'Erlangen des anciens chants populaires serbo-croates), Sremski Karlovci 1925, CXLVIII + 353 pp. On en trouve aussi parmi les chants recueillis par Bogišić, Milutinović, Mažuranić, Martić et Andrić.

Romanija, vaste massif montagneux à l'est de Sarajevo. Cette compagnie obéit aux lois de son époque et de son milieu : la trahison de la belle et impitoyable Maksimija est punie par Grujica avec un cynisme et une cruauté inouïs. Vengeance et protection des faibles, guets-apens posés aux agents fiscaux et aux marchands turcs, fidélité et félonie, hauts faits victorieux, captivité dans les geôles ottomanes et tortures à raffinement oriental infligées aux prisonniers, mère Nature protectrice des hors-la-loi et ville ottomane synonyme d'altérité hostile, tels sont les éléments qui constituent l'ambiance de ses chants.

La condition de *hajduk*, telle qu'elle est présentée dans la poésie épique populaire, est aussi une aspiration à l'intégrité humaine dans un contexte de déroute morale et juridique. On assiste d'autre part, au sein de la famille patriarcale, à des affrontements entre normes morales, qui peuvent sortir du cadre des réalités historiques et de l'éthique patriarcale, pour atteindre dans les moments cruciaux une dimension tragique et poétique intense. Le décalage par rapport à la réalité historique est parfois accompagné par une déformation comique, liée à une certaine ambiguïté morale et à l'horreur de la violence la plus crue. La toile de fond socio-politique est celle du paysan privé de ses droits et de sa terre. La rébellion en l'occurrence n'est pas tant nationale, communautaire ou encore confessionnelle que sociale, ce qui confirme bien le fait que ces chants ont été créés et retransmis par les *hajduk* et leurs auxiliaires. Certains parmi les plus beaux poèmes ont été recueillis auprès des *hajduk* eux-mêmes.

La dernière période de la poésie épique du Sud-Est européen slave est celle des guerres d'indépendances menées depuis le début du XIXe siècle contre l'occupant ottoman. Les chants sont recueillis sur le vif, souvent auprès de témoins oculaires et contemporains des événements relatés, au début de ce XIXe siècle qui marque le sommet, suivi d'un déclin rapide et irréversible, de cette chronique épique intégrée au quotidien des populations rurales. En dehors de leur beauté faite de simplicité homérique, ils permettent de suivre la technique de création et de transmission de la poésie épique. Les chants sur les grandes guerres d'indépendance du début du siècle mettent en scène certes un grand nombre de personnages héroïques, chefs de guerre, généraux de l'armée d'insurrection populaire et autres chefs rebelles, *hajduk* devenus capitaines ou généraux, mais ces acteurs, aussi historiques et téméraires soient-ils, n'ont pas un rôle aussi crucial que leurs prédécesseurs des époques antérieures. C'est aux

grands événements, en premier lieu batailles et insurrections, ainsi qu'aux mouvements de masses rurales qu'est donnée une place prépondérante, ce que l'on ne comprend que lorsqu'on connaît le caractère social plutôt que national de ces guerres d'émancipation.

La poésie héroïque qui s'était maintenue tant bien que mal, jusqu'au début du XXe siècle dans les parties montagneuses du Monténégro, de la Krajina de Bosnie et de Croatie, ainsi que du Sandjak (ancienne Raška), appelée aussi Vieille Serbie, représente un cas particulier. Indépendamment de leur moindre valeur littéraire, les chants de cette catégorie offrent l'intérêt considérable d'avoir pu être étudiés à la source par les scientifiques contemporains tels que Mulman Parry, Albert Lord²⁶ et bien d'autres²⁷.

Figure de proue de la poésie épique populaire, le héros a une importance cruciale, au point que les autres personnages évoqués n'ont qu'un rôle de figurants et peuvent même servir de simple toile de fond de la trame de l'histoire chantée ou racontée. C'est pourquoi au sein du vaste et divers corpus des chants épiques populaires, il est important d'établir une classification selon les genres et les types de héros.

Hormis les chants du genre dit archaïque (selon la méthode historico-typologique), où l'individualité du héros est accessoire, dans les chants dits historiques (anciens et nouveaux), jusqu'aux "cycles" concentrés autour de personnages emblématiques, tels que Marko Kraljević, Stojan Janković, Bajo Pivljanin, Starina Novak (Baba Novak en Roumanie), Mali Radojica, Sibirjanin Janko, Alija Bojičić, Djerdjerli Alija et autres, l'image du héros est souvent incarnée par un personnage historique ou représente une personnalité de notoriété locale.

Tragique et tragi-comique, l'image hiératique du héros issu d'un contexte médiéval, s'oppose à l'image haute en couleurs d'un personnage bien plus proche de l'imagination populaire, selon une dichotomie typologique où le pragmatisme débonnaire et cynique l'emporte souvent sur l'idéal éthique et sur la fierté chevaleresque.

C'est la succession de ces images héroïques, dont le large éventail indique une longue continuité et une grande variété

26. M. PARRY, A. B. LORD, *Serbo-Croatian Heroic Songs*, Cambridge-Mass.-Belgrade 1954 ; A. B. LORD, *The Singer of Tales*, Cambridge-Londres 1960. Étude (années 1930), par Milman PARRY, de la technique d'apprentissage et de composition chez le rapsode épique (surtout pour les épopées d'Homère) à l'aide des techniques des rapsodes yougoslaves (voir A. B. LORD, pp. 379-384).

27. G. GESEMANN, *Studien zur südslavischen Volksepik*, Reichenberg 1926 ; S. KOLJEVIĆ, *The Epic in the Making*, Oxford-Clarendon 1980.

fonctionnelle, que l'on peut mettre à profit pour la connaissance d'une société rurale, patriarcale, très largement analphabète, pour qui la transmission orale compte beaucoup plus que la tradition écrite. Cette société de paysans agriculteurs et éleveurs, largement non policée, demeurerait en marge des lois écrites et des institutions d'État, ce qui peut expliquer, du moins en partie, cet attachement très marqué à une hiérarchie de valeurs héritée du Moyen Âge et de l'époque ottomane –hiérarchie de valeurs perpétuée par la transposition populaire du mythe épique, ainsi que par une Église devenue la seule institution officielle dépositaire de la mémoire historique et des normes de la collectivité.

L'anonymat obligé du chanter et de l'auteur ou du coauteur du chant exprime bien la primauté de la collectivité sur l'individualisme dans cette culture populaire en marge de l'histoire. L'image du héros y acquiert d'autant plus d'importance qu'elle est une expression hautement symbolique de structures mentales et sociales insuffisamment connues, du fait de la carence d'une documentation écrite contemporaine et représentative de ce type de société.

La résistance à la domination ottomane dans les chants épiques des Albanais

Odile DANIEL
INALCO - Paris

Les chants où s'exprime la glorification des héros albanais peuvent être groupés en plusieurs catégories selon leur origine territoriale. Les chants de Morée conservés par les communautés albanaises d'Italie du Sud sont les plus anciens. Ils sont empreints de la nostalgie de la terre natale, se lamentent sur la mort du héros Skanderbeg qui combattit les Turcs et témoignent des efforts des Italo-Albanais de maintenir leurs traditions. Les chants de frontières caractéristiques des régions septentrionales albanoslaves glorifient, à travers les versions slaves et albanaises, tantôt des héros qui ont combattu contre les Turcs et les musulmans et tantôt des héros qui ont combattu contre les chrétiens. Un troisième groupe est représenté par les chants des Albanais qui, sur tout leur territoire, glorifient les héros qui ont montré par leurs actes les souffrances d'un peuple dominé et sa résistance à l'emprise ottomane.

1. Les chants de Morée

On peut distinguer d'abord un premier groupe de chants épiques, les plus anciens, constitué par les chants provenant de Morée, chants des Albanais qui émigrèrent en Italie du Sud au XVe siècle. Des Albanais étaient déjà venus sur ce territoire quand Skanderbeg, le chef militaire qui dirigeait une coalition contre les armées ottomanes, envoya à la demande du roi de Naples, Ferdinand d'Aragon, une expédition albanaise pour soumettre les Pouilles en révolte. Quand Skanderbeg mourut en 1468, des communautés importantes se formèrent en Calabre et en Sicile lorsque des Albanais, cherchant à échapper à la domination

ottomane, prirent le chemin de l'exil. D'autres Albanais établis en Grèce choisirent aussi la terre italienne, quand ils quittèrent les anciennes possessions vénitiennes de Coron et de Modon qui tombèrent entre les mains des Turcs.

Les Albanais de la diaspora *arbëresh* qui ont gardé le nom ancien de l'Albanie, la terre d'*Arbërie*, maintinrent les traditions. Ils conservèrent le souvenir de leur terre natale et la mémoire des faits historiques à travers les chants épiques. Des intellectuels *arbëresh* firent des études dans les collèges grecs d'Italie du Sud, comme le monastère basilien de Mezzojusso fondé en 1609, le Collège Corsini de San Benedetto Ullano fondé en 1733 et le séminaire italo-grec de Palerme fondé en 1734. Le but était de former le clergé orthodoxe, de cultiver la langue albanaise et d'enseigner les humanités. Un certain nombre de ces *Arbëresh* s'attachèrent à la collecte et à la transcription écrite des chants populaires transmis de génération en génération. Un écrivain *arbëresh*, Michele Marchiano, découvrit un codex contenant des chants épiques provenant de la Morée. Le document est appelé « le manuscrit de Chieuti ». Il porte la date de 1737. Il contient, outre un catéchisme de Nicola Figlia, des poèmes religieux de cet auteur et de Nicola Brancato, 18 chants épiques que Marchiano publia en 1908 sous le titre *Canti popolari albanesi delle colonie d'Italia*. Ces chants avaient été collectés par Nicola Figlia, un prêtre originaire de Mezzojusso et qui servit à Chieuti. Les chants ont été apportés par les Gréco-Albanais qui émigrèrent de Morée dans la seconde moitié du XVe siècle et dans la première moitié du XVIe siècle. Les communautés *arbëresh* d'Italie y ont ajouté des éléments personnels, notamment l'expression de la nostalgie de leur terre ancestrale et de leurs souffrances en émigration.

On peut établir une distinction entre les chants d'Italie du Sud et de Sicile. Les chants de Calabre présentent la saga de Skanderbeg qui est quasiment absente de la tradition des Siculo-Albanais. Cette saga est précieuse, parce qu'elle n'existe guère dans les chants du territoire albanais, bon nombre d'Albanais ayant émigré après le décès du héros national. Les Siculo-Albanais étaient plus religieux et les *Arbëresh* de Calabre plus attachés à l'élément ethnique, langue et coutume y étant plus fortement conservées.

Les textes des chants épiques de Morée décrivent le cycle de Skanderbeg et ses batailles, celles des Moréotes contre Byzance et contre les Turcs. Apparaît aussi la résistance des Albanais du Nord en zone Dukagjin et Mirditë, dans les régions de Mat et de Dibër, sauf Shkodër et Durrës qui étaient sous domination vénitienne.

On peut constater à travers les chants un rapprochement entre les chants épiques et les chants sacrés¹, car les prêtres orthodoxes *arbëresh* les ont incorporés à la liturgie, en particulier pour les fêtes de Pâques et les mariages, où figure la ballade de Constantin le Jeune. Ces chants épiques célèbrent les héros combattant les Turcs. Ils contiennent des lamentations funèbres, expriment la joie des retrouvailles, l'attachement entre le frère et la sœur dont témoignent traditionnellement les Albanais. Sont rajoutées des formules de prières.

Les chants nostalgiques de Morée sont chantés en chœur après les fêtes de Pâques. Le chant de la « belle Morée » était entonné à l'arrivée du printemps par les *Arbëresh* qui tournaient leur visage vers l'Est en direction de leur terre d'origine. Lors de l'Ascension est fêtée la fraternité (*vëllamja*) au cours d'une cérémonie où est chanté un épisode de la vie de Skanderbeg, quand il soumet un renégat albanais après avoir demandé l'assistance de Dieu et de saint Nicolas. On peut dire que Skanderbeg, le héros, est mêlé à la liturgie. Il est déifié. Il monte au ciel comme le Christ².

Les chants épiques de Morée servirent de fondement, d'inspiration des lettres albanaises. Girolamo de Rada créa, en 1836, une œuvre épique en albanais et en italien *Milosao*, inspirée des chants populaires. Elle conte l'histoire d'un jeune noble albanais du Nord qui s'éprend d'une simple jeune fille, l'épouse contre le gré de ses parents et s'enfuit en Italie. La jeune femme et l'enfant né de l'union décèdent et le héros se lamente dans la tradition du romantisme et des chants de l'exil. Mais *Milosao* devient un héros. Il retournera au pays défendre les siens. Cette œuvre, qui réalise une symbiose entre la tradition épique et le romantisme, fut saluée par Lamartine.

Les chants *arbëresh* traduisent l'esprit de résistance qui doit constamment se manifester dans le respect et la sauvegarde des valeurs ancestrales. Cet esprit de résistance, de dévouement à une cause en faveur des libertés marqua profondément la conscience nationale des *Arbëresh*. Et comme ils avaient adopté les idées progressistes propagées dans les collèges *arbëresh* au XIXe siècle, les intellectuels *arbëresh* s'engagèrent aux côtés de Garibaldi. Mais surtout, ils consacrèrent leurs efforts à vivifier le mouvement

1. SCHIRÒ Giuseppe, *Canti tradizionali e altri saggi delle colonie albanesi di Sicilia*, Bideri, Naples 1907.

2. PIPA Arshi, *Albanian literature, social perspectives*, Trofenik, Munich 1978, p. 52.

albanais d'émancipation, celui du Réveil national du XIXe siècle qui commençait à poindre en terre albanaise. Girolamo de Rada créa, à la fin du XIXe siècle, le journal *Fiamuri i Arbërit* (Le Drapeau de l'Albanie) où il essaya de coordonner les efforts des communautés albanaises de la diaspora et de la terre ancestrale pour obtenir des libertés sous la tutelle du Sultan. C'est justement l'esprit des chants épiques où sont glorifiés des héros qui vouent leur vie jusqu'au sacrifice à la défense de la patrie qui, transmis à travers les siècles, a pu servir de ferment aux volontés d'émancipation des Albanais, à la fin du XIXe siècle.

SKANDERBEG ET LA MORT

*Ce matin-là, lorsque Skanderbeg
Se mit en route, fort pâle,
Fort pâle et mal en point
Et livra son ultime combat,
Il se heurta à la mort
Annonciatrice de mauvais sort.
— Qui es-tu et d'où viens-tu ?
— Mon nom est Mort,
Ta vie est à sa fin !
— Ombre, vent que tu es,
Sans cœur dans la poitrine,
Toi qui fais peur aux hommes,
Comment sais-tu que je vais mourir ?
— Hier, s'est ouvert aux cieux
Le livre de la Mort
Un voile noir et froid est descendu
Et s'est posé sur ta tête,
Puis s'en est allé vers d'autres.
Sombre, Skanderbeg dit à ses compagnons
« Sur mon cheval,
Aux vents marins, déployez ma bannière,
Attachez mon épée.
Quand soufflera le cruel vent du Nord,
Ma bannière flottera
Et mon épée tintera
Sous le cyprès funèbre.
Le Turc, les entendant, épouvanté
Pensera à la mort
Qui sommeille en mon épée ».*

Chant *arbëresh* d'Italie.

Traduit du texte albanais in *Këngë popullore historike*
(Chants populaires historiques), Tirana, Instituti i shkencave, 1956, p. 72.

LA MORT DE SKANDERBEG

Vint un jour sombre,
 Sombre et amer,
 Comme si le ciel eût voulu pleurer.
 Puis, un jour pluvieux,
 On entendit un cri,
 Un cri profond,
 Porteur d'un deuil aux cieux :
 Désole-toi, Albanie !
 Venez, dames et seigneurs,
 Venez, pauvres et soldats,
 Venez pleurer toutes vos larmes !
 Aujourd'hui vous voilà orphelins,
 Sans votre père, Skanderbeg,
 Conseil de son peuple,
 Gardien de l'honneur des vierges,
 Bonheur de sa contrée.
 Il est mort ce matin,
 Le père et le seigneur de l'Albanie !
 Skanderbeg n'est plus !
 Vous voilà esseulés !
 L'entendant, les maisons s'effondrèrent,
 L'entendant, les montagnes se brisèrent,
 Les cloches des églises
 Sonnèrent leur propre glas
 Et dans les cieux ouverts entra
 Skanderbeg au sort si lamenté.

Chant arbëresh d'Italie.

Këngë populllore historike , op. cit., p. 74.

MORI E BUKURA MORE

Ô, MA BELLE MORÉE

« Mori e bukura More
 Çë t'le më së t'pe !

« O, ma belle Morée
 Depuis que je t'ai quittée, je ne
 t'ai plus revue !

Atje kam u zonjën mëmë,
 Atje kam u tim vëlla,
 Atje kam u zonë tat,
 Të mbuluar nën dhe !
 O e bukura More,
 Çë t'le më së t'pe ! »

Là-bas, j'ai ma mère,
 Là bas, j'ai mon frère,
 Là bas, j'ai mon père,
 Enfouis sous la terre !
 O, ma belle Morée
 Depuis que je t'ai quittée, je ne
 t'ai plus revue ! »

Chant arbëresh d'Italie.

Këngë populllore historike, op. cit., p. 102.

2. Les chants des *kreshniks*

Un autre groupe de chants épiques se détache formé par les chants de frontières partagés par les Slaves du Sud et les Albanais, c'est-à-dire pour les Slaves, par les musulmans de Bosnie-Herzégovine et du Monténégro et, pour les Albanais, par les musulmans du Kosovo et les catholiques des Alpes albanaises dinariques. Ces chants de frontières, en slave *krajsnice*, portent le nom albanais de *kângë kreshnikësh* ou chants des héros, le terme *kreshnik* correspondant à *krajsnik*. Les chants des *kreshniks* exaltent les héros qui se sont distingués dans la lutte anti-ottomane.

L'origine des chants de frontières se situe au nord de la Bosnie. Ils se sont répandus dans le sud jusqu'au Drin. Les chants albanais de frontières peuvent être géographiquement situés à la frontière turco-monténégrine, du district de Krajë près du Lac de Shkodër, au Mont Vermosh au Nord, puis à Gusinje et Pejë, de là vers le Nord jusqu'à la région de Pester dans la partie ouest du sandjak de Novi Pazar où les Albanais chantaient en serbo-croate et en albanais.

Les chants étaient communs lors des batailles des chrétiens quand les Turcs occupèrent la péninsule balkanique. Ils glorifient des héros albanais et slaves combattant les Turcs et les musulmans.

Les versions des Albanais évoquent les personnages des légendes albanaises. Force et protection sont accordées par des figures mythologiques, les *ores*, esprits tutélaires des Albanais, les *zanes*, fées et muses des montagnes, de nature héroïque, protectrices des preux ; elles séjournent dans les sites isolés des montagnes, souvent sur les sommets et sont dotées d'un pouvoir surnaturel. Les *shtojzovall* sont de belles femmes qui résident près des fontaines et chantent dans les clairières à la clarté lunaire en dansant en rond. Le terme *shtojzovalle* signifie : « Dieu, accrois leurs danses ». L'héroïsme est soutenu par la *besa*, la parole donnée au service de l'honneur.

Les chants héroïques ont été collectés en Albanie du Nord par le prêtre franciscain Bernardin Palaj avec l'aide du franciscain Donat Kurti et publiés en 1938 sous le titre *Kângë kreshnik e legenda*³. Par ailleurs, un jésuite italien, Fulvio Cordignano, professeur au collège jésuite de Shkodër, a publié l'ouvrage intitulé *La poesia epica di confine nell'Albania del Nord*, à Venise en 1943, en insistant sur la

3. Aussi par KOLIQI Ernest, *Epica popolare albanese*, Università di Padova 1937.

mythologie et les coutumes albanaises caractéristiques des morceaux chantés en albanais⁴.

Au XIX^e siècle, les chants héroïques du Kosovo ont une tonalité très islamique⁵. Les héros sont différents de chez les catholiques. Halil est Ali Bajraktari, ceci dans la tradition bosniaque transmise aux Albanais. Mujo combat pour le Sultan sous l'ordre du vizir Köprülü. Dans les chants musulmans, la slavophobie est plus forte que dans les rhapsodies catholiques⁶. Les chants de Novi Pazar chantés par les Albanais sont très proches des chants kosovars. Ils font le lien avec les chants de frontières bosniaques. Les Kosovars sont dévoués au Sultan, comme les musulmans bosniaques.

À Novi Pazar, les chanteurs musulmans d'origine albanaise étaient bilingues. Ils venaient du plateau de Pester. Albert B. Lord a collecté, dans les années trente, environ 115 chants épiques, dont la moitié sont des chants de frontières. Il a recueilli des chants musulmans et catholiques à Gusinje, Pejë, Bitcyç, Bicaj, Pukë et dans la région du Kosovo.

L'Alliance Bosnie-Kosovo contre les Monténégrins chrétiens avait été encouragée par l'administration turque. La langue turque servait de trait d'union entre Bosnie et Albanie. Le cycle épique fut transféré de Bosnie vers le sol albanais par l'intermédiaire de chanteurs bilingues, les chanteurs albanais chantant en serbo-croate.

L'influence du climat politique intervient. Les catholiques du Nord étaient soutenus par l'Autriche-Hongrie qui protégeait les catholiques des Balkans depuis le XVII^e siècle. La carte des Balkans fut modifiée après le Congrès de Berlin, la Bosnie-Herzégovine tombant sous la tutelle de l'Autriche-Hongrie. Dans la zone bilingue le long de la frontière turco-monténégrine, Pester et Gusinje faisaient partie du vilayet de Kosovo. Le sandjak de Novi Pazar fut inclus dans le vilayet de Kosovo avec la partie occidentale du sandjak constituant un sandjak séparé, celui de Plevlje. Pester devint une zone frontière. Dans le sandjak réduit de Novi Pazar, 65 % de la population était albanaise. Gusinje

4. LAMBERTZ Max, *Die Volksepik der Albaner*, VEB Max Niemeyer, Leipzig 1958, et SKENDI Stavro, *South-Slavic and Albanian oral epic poetry*, Philadelphie 1954.

5. *Kangë popullore të Kosovë-Metohisë*. 1. *Legjenda dhe kangë kreshnikësh* (Chants populaires de Kosovo-Metohija. 1. Légendes et chants de frontières), V. DANCETOVIC, Mustafa BAKIJA (eds.), Prishtina 1952.

6. SCHMAUS Alois, « Volksepik in der Umgebung von Kosovsko-Mitrovica », *Zeitschrift für slavische Philologie* 11 (1934), pp. 432-439.

commença à combattre contre le Monténégro quand la ville fut assignée à la principauté en 1878. Ali Pashë Gucia, le chef de la résistance albanaise, devint une figure extrêmement populaire au sein de la Ligue albanaise de Prizren. Il est doté dans les chants d'une force extrême, étant capable d'abattre un chêne comme dans la ballade de Mujo qui est un montagnard doué d'une force surnaturelle. L'ennemi est le Slave, les héros sont les Turcs, peu importe l'élément religieux⁷.

Les chants bosniaques ont été introduits à Gusinje par les bardes de Gusinje. On a ainsi des chants de frontières dans une alliance Bosnie-Kosovo contre le Monténégro chrétien. Les montagnards catholiques se sont appropriés les chants musulmans bosniaques. Mais on observe une transformation radicale de différents éléments : langue, religion, poésie, métrique, mythologie et droit coutumier. Un nouveau type de chants de frontières apparaît entre épopée légendaire et chants de *hajduks*.

Nous avons choisi de présenter ici (en annexe, à la fin de cet article) un chant commun aux Slaves et Albanais, celui de la bataille du Champ des Merles, bataille fatidique du Kosovo contre le déferlement des Turcs en Europe. Face aux armées du Sultan participaient des armées formées de Serbes, d'Albanais, de Bulgares, Bosniaques, Valaques, de Polonais et de Hongrois. Dans les armées figuraient les troupes du seigneur albanais Georges II Balsha.

Dans l'entourage du prince serbe Lazare Hrebelianović qui dirigea les armées au Champ des Merles se trouvait le héros appelé Milosh Kopiliq par les Albanais, Obilic ou Kopilić par les Serbes. Il était du village de Kopilić situé dans le massif montagneux de la Çiçavica.

Serbes et Albanais ont une mémoire commune de cette bataille. Son souvenir ne peut être l'apanage d'un seul peuple. Bien que l'issue en fût une défaite, les combats ont été chantés comme l'illustration d'une grande force de résistance des peuples d'Europe centrale et orientale. Les faits d'armes, illustrés par le meurtre du Sultan par un Balkanique, ont inspiré de nombreux poètes. Le chansonnier de la guerre contre les Ottomans retrace, dans le cadre de la bataille du Kosovo, l'attentat perpétré par Milosh Kopilić contre le sultan Murad Ier.

7. PIPA Arshi, *Serbocroatian and Albanian frontier epic cycles*, in *Studies on Kosova*, PIPA Arshi and REPISHTI Sami (eds.), Columbia University press, New York 1984, pp. 85-102.

Il existerait trois chants de la bataille du Kosovo : l'un classique serbe (collection Karadzić) et deux textes albanais en différentes versions, présentés par Elezović en 1923.

La variante que nous reproduisons a été recueillie à Vuçitër, en 1918, par E. Elezović de Skopje. Elle est reproduite en français dans le volume intitulé *Chansonnier épique albanais*, publié par l'Institut de Culture populaire de l'Académie des Sciences d'Albanie en 1983. La traduction est de Kolë Luka. Nous avons dû y porter de nombreuses adaptations. Cette version était récitée et non chantée. Elle figure dans *Visaret e Kombit* (Les trésors de la nation), 1937, vol. 1, pp. 5-18, et parut aussi dans le périodique *Arhiv za Arbanasku Starinu, Jezik i etnologiju* (Archives d'histoire, de langue et d'ethnologie albanaises), dirigé par Henrik Barić et publié à Prishtina.

Le volume *Epika historike* (Épique historique) de l'Institut de Culture populaire, publié à Tirana en 1983, présente le texte en albanais. La version albanaise mêle islam, légendes et traditions chrétiennes.

3. Chants de la lutte anti-ottomane

Nous devons mentionner un troisième groupe de chants épiques, les chants des Albanais exprimant leurs efforts pour lutter contre la domination ottomane. S'expriment d'abord les souffrances : misère, perte des proches tombés lors des combats. Les chants du *nizam* expriment la tristesse du départ des conscrits. Mais des chants célèbrent des seigneurs, comme Kara Mahmud Pasha de Shkodër, qui ont su par un acte personnel de résistance et avec diplomatie s'opposer à la toute puissance du Sultan. Kara Mahmud Bushatli put former un grand pachalik, cependant d'existence éphémère, à la fin du XVIII^e siècle. Le refus de l'application des réformes du Tanzimat a été une source d'inspiration. On peut observer la glorification de personnalités locales, simples paysans, parfois bandits, qui ont dirigé des révoltes, notamment Zejnel Gjoleka, Tafil Buzi, Rrapo Hekali de Mallakastër qui dirigèrent des révoltes paysannes en 1834 et en 1847. Nous introduisons ici deux exemples représentatifs :

MBEÇE MORE

SHOKE MBEÇE

JE SUIS TOMBÉ, Ô, MES AMIS,

JE SUIS TOMBÉ

Mbeçë, more shokë, mbeçë ;
Përtej Urën e Qabesë.

*Je suis tombé, ô mes amis, je suis tombé ;
Au delà de la Mecque.*

M'i fal me shëndet nënesë,	<i>Allez saluer ma mère,</i>
Të dy qet'e zes t' i shesë,	<i>Qu'elle vende mes deux bœufs noirs,</i>
T'i japë nigjah së resë.	<i>Qu'elle permette à sa bru de se remarier</i>
Të më shesë kalënë,	<i>Qu'elle vende mon cheval</i>
Të më rrisë djalënë ;	<i>Pour élever mon garçon,</i>
Të më shesë mushkënë,	<i>Qu'elle vende ma mule</i>
Të më rrisë çupënë.	<i>Pour élever ma fille.</i>
Në pyet nënia për mua,	<i>Si ma mère s'inquiète de moi,</i>
I thoni që u martua ;	<i>Dites-lui que j'ai pris femme,</i>
Në pyet se ç'nuse mori,	<i>Si elle demande quelle femme j'ai prise,</i>
Tre plumba prej krahërori ;	<i>Dites-lui : trois plombs dans ma poitrine</i>
Në thëntë se ç'kalë hipi,	<i>Si elle demande quel cheval j'ai monté</i>
Në dy-tri dhoga meiti ;	<i>Dites-lui : deux à trois planches de mon</i>
	<i>cercueil,</i>
Në thëntë se ç'krushq i vanë,	<i>Si elle demande</i>
	<i>Qui sont les paranymphe,</i>
Zhgabat e sorrat e hanë.	<i>Ce sont les aigles et corneilles</i>
	<i>Qui me mangent.</i>

Dhëmbjan - Tepelenë.

Këngë popullore historike, op. cit., p. 172.

QUI SONT CES GENS QUI MARCHENT SUR LA GRÈVE ?

« Qui sont ces gens qui marchent sur la grève ?
 Ce sont les braves de Rrapo Hekali ! »
 Rrapo Hekali rugit,
 Il rugit à faire trembler la montagne !
 La montagne est secouée, la plaine vibre,
 Rrapo, toi qui as 200 mules,
 Rrapo, oh, qui es-tu ?
 Le canon gronde et tu vas de l'avant,
 Tu ne trembles ni ne vacilles,
 Les balles passent par dessus tes épaules !
 Quel beau rossignol tu as attrapé !
 Un pacha à 7 étoiles !

Tepelenë.

Këngë popullore historike, op. cit., p. 155.

BIBLIOGRAPHIE

ARGONDIZZA Francesco, *Canti popolari raccolti in Albania e tradotti in italiano*, Rome 1927.

ÇETTA A., *Këngë kreshnike* (Chants de frontières), (rééd.) Prishtina 1974.

Le Chansonnier des preux albanais, introduction de Zihni Sako, Unesco et Maisonneuve et Larose, Paris 1967.

DANCETOVIC V., Mustafa BAKIJA (eds.), *Kangë popullore të Kosovo-Metohisë. Legjenda dhe kangë kreshnikësh*. (Chants populaires du Kosovo-Metohia. Légendes et chants de frontières), Prishtina 1952.

De RADA Girolamo, *Rapsodie d'un poëma albanese*, Florence 1866.

DINE Spiro, *Valët e detit* (Les Vagues de la mer), Sofia 1908.

HAHN Georg Von, *Albanesische Studien*, 2 vol., Iéna-Vienne 1853-1854.

HAXHIHASANI Qemal, « Recherches sur le cycle des kreshnik », *Studia albanica*, 1 (1964), pp. 215-221 ; « Questions d'étude comparative de l'épopée héroïque », *Studia albanica* 2 (1966), pp. 215-225.

Këngë popullore shqiptare të Kosovës-Metohisë (Chants populaires albanais de Kosovo et Metohija), Prishtina 1952.

LAMBERTZ Max, *Die Volksepik der Albaner*, Niemeyer, Leipzig 1958.

LORD Albert B., *The Battle of Kosovo in albanian and serbocroatian oral epic songs*, in *Studies on Kosova*, PIPA Arshi and REPISHTI Sami (eds.), Columbia University Press, New York 1984, pp. 65-83.

— « Collection of Albanian Songs » in the *Milman Parry Collection*, Harvard University, Widener Library.

MEYER Gustav, *Albanesische Studien* VI, Vienne 1897.

MITKO Thimi, *Bëleta shqyptare* (L'Abeille albanaise), Alexandrie 1878.

PIPA Arshi, *Serbocroatian and Albanian frontier epic cycles*, in *Studies on Kosova*, PIPA Arshi and REPISHTI Sami (eds.), Columbia University press, New York 1984, pp. 85-102.

PRENNUSHI Vinçenc, *Kangë popullore gegnishte* (Chants populaires guègues), Sarajevo 1911.

SCHMAUS Alois, « Volksepik in der Umgebung von Kosovska-Mitrovica », *Zeitschrift für slavische Philologie* 11 (1934), pp. 432-439.

— « Kosovo u narodnoj pesmi muslimana » (Le Kosovo dans les chants populaires des musulmans), *Prilozi* 5 (1938), pp. 106-121.

PARRY Milman (collected by), *Serbo-croatian heroic songs*, ed. by LORD Albert B., Novi Pazar, 2 vol., Cambridge- Belgrade 1953-1954.

SKENDI Stavro, *South-Slavic and Albanian oral epic poetry*, American Folklore Society, Philadelphie 1954.

STERMILLI H., *Visaret e Kombit* (Les trésors de la nation), Tirana 1937-1944.

INSTITUTI I FOLKLORIT :

— *Epika historike* (Epique historique), Tirana 1981.

• — *Epika legjendare* (Epique légendaire), Tirana 1955.

— *Këngë popullore historike* (Chants populaires historiques), Tirana 1968.

— *Mbledhës të hershëm të folklorit shqiptar* (Recueil ancien de folklore albanais), 3 vol., Tirana 1961-1962.

— *Tregime dhe këngë popullore për Skënderbeun* (Contes et chants populaires sur Skanderbeg), Tirana 1967.

ANNEXE

LA BATAILLE DU CHAMP DES MERLES
(KOSOVO, 1389)

*C'était au temps du Sultan Murad.
 Murad avait fait ses ablutions du soir,
 Et les cinq prières du jour,
 Puis il s'était allongé sur sa couche.
 Soudain, un songe étrange le hante,
 Un songe étrange lui ôte son sommeil,
 Et le Sultan se réveille en sursaut.
 Sa mémoire lui rappelle
 Qu'il doit faire à nouveau ses ablutions.
 Puis il s'en retourne vers sa couche.
 Or, le songe le hante toujours,
 Et lui ôte à nouveau son sommeil.
 Le Sultan se dresse sur son séant,
 Il appelle d'urgence sa mère :
 « Je t'ai appelée, mère, pour te parler d'un songe,
 Un songe qui m'est venu deux fois ce soir ».
 « Dis-moi, mon fils, qu'as-tu vu ? ».
 « Deux milans blancs ont foncé sur moi,
 Ils ont frôlé de leur aile mon bras droit.
 Tous les astres du ciel ont vacillé
 Et sur la terre sont tombés,
 La lune et le soleil ont plongé dans la mer ».
 « Heur et malheur, mon fils, lui dit sa mère ».
 Or, lorsque Dieu voulut faire l'aube,
 Entendez ce que fit le Sultan au sérail.
 Le Sultan mande d'urgence le devin,
 Il mande d'urgence le cheikh-ul-islam,
 Il mande d'urgence son premier ministre,
 Il mande d'urgence le chef des armées.
 Tous les quatre se sont empressés
 De rejoindre le roi, leur seigneur.
 « Pourquoi, Père, ce mandement ? »*

*« J'ai fait, ce soir, un rêve étrange
 Et je cherche auprès de vous à en connaître la clef ».*
« Daignez parler », lui disent les notables.
Et le Sultan leur explique en détail :
*« Deux milans blancs ont foncé sur moi
 Et ont frôlé de leur aile mon bras droit.
 Tous les astres du ciel ont vacillé
 Et sur la terre sont tombés,
 La lune et le soleil ont plongé dans la mer ».*
Or, le devin promptement donne la clef :
*« Ces milans blancs qui ont foncé d'en haut sur toi,
 Qui ont frôlé de leur aile ton bras,
 Annoncent le temps de déployer tes bannières,
 De lever à nouveau le drapeau de l'islam,
 De lever ton ban et ton arrière-ban,
 De foncer sur le Kosovo, le Champ des Merles,
 Et de mettre sous ton sceptre ce pays.
 Mais, dans cette guerre, tu seras immolé,
 C'est ce que disent la lune et le soleil,
 Engloutis par les vagues marines.
 Tu seras des martyrs de cette guerre,
 Sans ta Grandeur, privés de toi,
 Ni lune, ni soleil ne répandront leur éclat ».*
*Et Murad d'envoyer sans tarder
 Une dépêche à toutes les cités :*
*« J'ordonne la levée de tout le ban,
 Je veux sitôt tous les pachas ».*
*Ban et arrière-ban furent réunis
 Et se présentèrent en rangs de guerre
 Devant le roi Murad, le Sultan ottoman.
 Murad va déployer le drapeau de l'islam,
 Il caracole devant ses troupes :*
*« Écoutez, mes fils, prenez garde,
 Nous marchons sur le Kosovo, le Champ des Merles,
 Tous les préparatifs sont mis au point ».*
Murad se met alors à dénombrer ses troupes :
Soixante-dix mille soldats étaient rangés.
Oyez ce que leur dit le roi Murad :
*« Écoutez, mes fils, soyez attentifs,
 N'ayez crainte aucune à me dire
 Si quelqu'un de vous ne veut me suivre,
 Pour l'affection qu'il a pour père et mère,
 Pour l'affection qu'il a pour ses parents,
 Qu'il retourne chez lui, je n'en veux point,
 Je pourvoirai aux frais du retour ».*
*Le départ de la troupe fut grandiose,
 Quarante mille soldats ont quitté les rangs,*

Trente mille seulement lui sont restés.
 Or, le Sultan Murad mit ses hommes en route,
 Et, une fois arrivés sur les rivages maritimes,
 Il fait accoster ses galères royales,
 Mais, celles-ci ayant accosté, il change d'opinion :
 Il a du chagrin d'embarquer ses troupes.
 Or, il lève les mains en implorant :
 « Allah puissant, qui es la Vérité,
 Fais-moi se retirer les eaux de la mer,
 Pour que je puisse la franchir à pied sec ».

Dieu exauce cette prière du roi,
 Le bras de mer se partage en deux,
 Et livre passage aux hordes du Sultan.
 Or, une fois franchie à pied sec la mer,
 Les hordes se préparent au repos.
 Oyez ce que leur dit encore le Sultan :
 « Écoutez, mes fils, je le répète :
 N'ayez point de remords à vous en retourner,
 Si vous avez du regret pour père et mère,
 Si vous avez du regret pour vos parents,
 Vous pouvez rebrousser chemin,
 Je pourvoirai à votre retour.
 Celui qui de vous a rompu l'abstinence,
 Celui qui de vous n'a pas fait ses cinq prières,
 Ne doit pas rester ici, je n'en veux pas,
 Il est libre de retourner à quiconque le veuille,
 Car la bataille ne peut être gagnée.
 Retournez donc avant que les vagues ne déferlent ».

Cette fois encore les rangs s'amoindrirent,
 Dix-huit mille soldats s'en retournèrent,
 Ne restèrent au roi que douze mille soldats.
 Oyez ce que fit alors le Sultan :
 Il lève les mains pour la prière,
 Et il s'enquiert encore de sa troupe :
 « Vous autres, mes fils, qu'en pensez-vous ? »
 Et les soldats de répondre en chœur :
 « Écoutez bien, Cher Père, le Sultan,
 Aucun de nous n'a de regret,
 Que Dieu ne nous sépare jamais de toi.
 Nous avons observé l'abstinence,
 Nous avons fait les cinq prières,
 Et nous voulons mourir avec toi ! »
 Voyez alors le Sultan se lever,
 Demander le pardon aux soldats rassemblés.
 Les soldats ont fait leurs ablutions,
 Et sans tarder, ils sont partis en guerre,
 Personne ne pouvait plus les arrêter.

Ils sont entrés à Thessalonique,
 Et ils avancent toujours en guerroyant,
 Ils rejoignent Skopje, la grande cité,
 Sans qu'aucune troupe ne puisse les endiguer.
 Or, une fois entrée dans la cité,
 La troupe implante ses quartiers dans la ville.
 Un fleuve s'écoulait dans son voisinage,
 Un des soldats a vu une pomme flotter
 Il l'a arrêtée sur le cours du fleuve,
 Il ne lui donne qu'un coup de dents,
 Et il la met dans sa poche.
 Ses compagnons de crier : « Allah, Allah ! »
 Ils se sont levés et sont partis,
 Ils se sont donnés mutuellement le pardon,
 Et ils ont commencé l'affrontement.
 La mêlée est terrible, générale,
 Tout est brouillard, tourbillon de bataille,
 Les morts sont nombreux de part et d'autre.
 Lorsque les soldats ont rejoint le défilé de Kaçanik,
 Avec ses gorges encaissées,
 La mêlée est si forte et si cruelle
 Que le Sultan ne peut rien faire :
 Les morts en foule jonchent le sol,
 Le cheikh-ul-islam se lamente,
 Le cheikh-ul-islam et son neveu ;
 Le premier ministre se lamente,
 Le premier ministre et son fils.
 Les soldats sont fatigués.
 Dieu envoie dans les gorges un voile de brume
 On ne distingue plus les adversaires.
 Que fit alors le Sultan Murad ?
 Il pria Dieu levant les mains au ciel :
 « Allah des cieux ! Dieu de vérité,
 Fais dissiper cette brume épaisse,
 Pour que je puisse apercevoir mes troupes ».

La brume à l'instant s'est dissipée,
 Le roi est parvenu à rassembler ses hommes.
 « Êtes-vous fatigués, ô mes fils,
 Êtes-vous affligés par nos atroces pertes ? »
 « Nous n'éprouvons point de fatigue, ô Père,
 Mais toutes ces pertes sont bien pénibles :
 Sur les champs est tombé le cheikh-ul-islam,
 Sont tombés le cheikh-ul-islam et son neveu,
 Sur les champs est tombé le premier ministre,
 Sont tombés le premier ministre et son fils ».

Le Sultan éprouve une douleur lancinante.
 Il fait alors un serment solennel :

« Je n'arrêterai point la bataille
 Jusqu'à ce que le sang s'épanche à flots ».

Il recommande à ses hommes de troupe :
 « Mes fils, soyez attentifs :
 Celui d'entre vous qui a touché aux biens d'autrui,
 Qu'il s'écarte de la troupe,
 Car la bataille n'ira point bon cours
 Sans réparer le mal fait à autrui.
 Qui de vous n'a pas fait la prière,
 Qu'il se mette à l'écart de la troupe,
 Car la bataille n'ira pas bon cours ».

Les soldats de parler à leur seigneur :
 « Nous n'avons rien touché des biens d'autrui
 Et nous avons fait les cinq prières,
 Mais un soldat s'est séparé des autres.
 Il a avoué : « J'ai trouvé une pomme
 Portée par le courant de la rivière,
 J'ai saisi cette pomme qui flottait,
 Je ne l'ai mordue qu'une seule fois,
 Et je la tiens encore dans ma poche ».

Le Sultan ordonna alors à l'entourage :
 « Dépêchez-vous, en amont du courant,
 Marchez autant que vous pourrez,
 Trouvez-moi le pommier d'où la pomme est tombée,
 Et montrez-la à son propriétaire.
 Demandez-lui pardon pour l'objet emporté.
 S'il refuse le pardon, payez-le en pièces
 Autant de pièces qu'il voudra ».

Ils ont marché en amont du courant,
 Ils ont trouvé le pommier sur la berge ;
 Le pommier se trouvait sur un talus,
 Ils ont trouvé aussi son propriétaire.
 Les voilà devant lui. Ils lui disent :
 « Nous avons pris une pomme de tes terres,
 Nous pardonnas-tu de la méprise? »
 L'autre refuse de pardonner.
 Et les soldats d'insister toujours :
 « Tu peux la vendre et nous l'achèterons,
 Demande son prix en pièces sonnantes ».

« Je ne vends à aucun prix mes pommes,
 Sauf si le roi me fait premier ministre ».

Ils ont porté la réponse au Sultan :
 « Cet homme n'accepte à aucun prix
 De donner son pardon pour cette pomme,
 Il ne veut rien entendre pour la vendre,
 Mais il veut devenir premier ministre ».

Le roi leur dit : « Portez en ma présence,

Sans tarder l'homme qui parle ainsi ».
 Les voilà partis prendre cet homme
 Et le porter chez le Sultan.
 Le roi le nomme sur l'heure son Premier,
 Il lui donne aussi les insignes du poste,
 Et le Sultan de dire aux troupes :
 « Aux armes, mes enfants, et Dieu nous aide maintenant »,
 Soldats et cavaliers ont préparé leurs armes,
 Ils ont fait d'abord leurs ablutions,
 Ils se sont donnés mutuellement le pardon,
 Et la bataille a repris de plus belle.
 L'Esclavon ne peut plus résister.
 Quand les Turcs ont débouché à Golesh,
 Ils ne trouvent point d'eau dans les parages,
 Et les soldats éprouvent une soif atroce.
 Ils sont allés en aviser le roi :
 « Nous sommes éprouvés par la soif,
 Nous ne trouvons point d'eau pour l'étancher ».
 Le roi alors arrive sur les lieux,
 Il a levé les mains en implorant les cieux :
 « Seigneur des cieux ! Dieu de Vérité !
 Concédez-moi un peu d'eau pour mes hommes ! »
 Il a frappé de sa main un rocher,
 L'eau a jailli d'une source très pure.
 Tous les soldats se sont désaltérés,
 Et les chevaux ont été abreuvés,
 Sans faire tarir l'eau de cette source.
 Ils ont fait aussi leurs ablutions
 Et dit la prière du soir.
 Puis ils ont pris un gîte pour la nuit.
 Le lendemain, ils se lèvent encore,
 Ils engagent une bataille plus cruelle,
 Que l'Esclavon ne peut plus endiguer.
 Quand ils ont rejoint Ferizoviç,
 La mêlée est des plus sanglantes :
 Le sang a coulé à flots.
 Il fait glisser les bêtes de somme.
 Dieu a voulu accepter la prière,
 Le serment du Sultan s'est réalisé.
 Quand il a rejoint la cité de Prishtina,
 C'est là que le Sultan s'est arrêté.
 Et il y a planté son pavillon.
 Il braque sa longue-vue sur Çiçavice,
 Il guette ce massif longuement.
 Sept baillis se trouvent dans ces parages,
 Le roi scrute en détail leurs forteresses
 Aux meurtrières tournées face à face

Les unes contre les autres.
 Il appelle alors son premier ministre :
 « Dis-moi à qui appartiennent ces forteresses
 Qui ont leurs meurtrières face à face ? »
 Et l'autre de répondre au Sultan :
 « Sept baillis demeurent dans ces forteresses,
 Chaque jour ils se font la guerre,
 Leurs meurtrières sont faites pour cela ».

Et le roi de mander à Milosh Kopilić :
 « Envoyez-moi les clés des sept châteaux,
 Faites leur se rendre à ma merci,
 Autrement ce sera la guerre contre vous ! »
 La missive est bien arrivée à Milosh,
 Il la prend, il se met à la lire !
 Sa femme veut s'informer de sa teneur :
 « Et cette missive, Milosh, de qui est-elle ? »
 Milosh lui conte par le menu :
 « Elle annonce l'arrivée du Sultan au Kosovo,
 Elle annonce la guerre contre nous autres,
 On ne sait rien de ce qu'il en sera ».

La femme de Milosh lui donne du courage :
 « N'aies de crainte, n'aies de soucis,
 Ce nouveau roi ne pourra rien faire ».

A ces propos, Milosh se met en colère,
 Il donne un coup de poing si formidable
 Que se rompent huit de ses dents.
 Soudain, Milosh se lève de son siège,
 Il monte le coursier et part à toute allure.
 Il veut rejoindre Pejë, informer le roi Lazare Grebljanović.
 Il raconte par le menu au roi :
 « Le Sultan est à Prishtina, il est chez nous.
 Il déclare la guerre à nous autres aussi,
 Qu'en dis-tu, mon seigneur ? »
 Et le roi de répondre à Milosh Kopilić :
 « Mieux vaut la reddition,
 Je ne vois point comment nous nous battons ».

Milosh de répliquer durement au roi :
 « A sa merci je ne me rendrai jamais,
 Je jure de l'abattre de mes mains ».

Le roi alors lui fait une suggestion :
 « Fais préparer en hâte trente filles,
 Qu'elles revêtent leurs plus beaux atours,
 Bien garnis de ducats sonnants et trébuchants,
 Et ainsi mises, qu'elles rejoignent les hordes,
 Pour constater leur nombre et leur moral,
 Et les induire, peut-être, en erreur ».

Milosh a préparé les jeunes filles,
 Il a choisi trente des plus belles,
 Et les a bien garnies de ducats jaunes.
 « Allez parmi les hordes, leur dit-il,
 Et si vous pouvez les induire en erreur,
 Et vous faire arracher votre argent,
 C'est bien. Mais veillez surtout
 À compter les soldats dans le camp ».
 Les filles revêtues de leurs atours,
 Ont pris des ducats à pelletées,
 Et se sont rendues auprès de la troupe.
 Pendant trois jours, elles sont passées
 D'une troupe à l'autre dans les bivouacs.
 Nul ne se soucie de leur présence,
 Nul ne porte la main contre les femmes,
 Nul ne touche aux ducats qu'elles portent,
 Nul ne fournit du pain, même contre paiement.
 Au bout de trois jours, on informe le Sultan
 Que les filles du roi sont venues dans le camp,
 Mais qu'elles ont déjà une forte faim,
 Les soldats leur ayant refusé même le pain :
 Ils n'acceptent pas d'être payés.
 Et le roi de leur dire : « Mes fils,
 Donnez-leur du pain tant qu'elles veulent,
 Mais n'acceptez point leur argent ».
 On commence alors à leur donner du pain,
 Mais aucun n'a touché à leur ducats.
 Les filles sont rentrées ensuite chez elles
 Et se sont rendues chez Milosh Kopilić.
 Milosh de s'informer plus en détail:
 « Qu'est-ce que vous avez vu, mes filles ? »
 Les filles de répondre franchement :
 « Nous avons séjourné au camp trois jours,
 Nul des soldats n'a levé la main contre nous,
 Nul n'a touché à nos ducats sonnants,
 Nul n'a porté les yeux sur nous.
 Les troupes turques étaient bien nombreuses,
 Vous ne pourrez rien faire contre eux.
 Et Milosh Kopilić de leur recommander :
 « Quand vous serez en la présence du roi,
 Vous parlerez autrement au grand seigneur,
 Il y va de vos têtes, sachez-le !
 Vous parlerez dans les termes suivants :
 Les soldats turcs souffrent de maladie,
 Ils sont exténués, sur le point de mourir.
 Les soldats turcs se sont saisis de nous,

Ils ont pris nos ducats, tout notre argent ».
 Les filles s'en sont allées, Milosh en tête,
 Au siège du roi Lazare qui veut s' informer.
 Il leur demande : « Comment le Turc est-il ? »
 Et les filles de répondre à leur seigneur :
 « Il souffre d'une grave épidémie.
 Les soldats turcs sont exténués,
 Ils se sont saisis de nous effrontément,
 Ils ont pris nos ducats, tout notre argent.
 Les troupes ne sont pas bien nombreuses ».

Oyez ce que le roi a fait alors :
 Il a réuni sans tarder tout son ban,
 Et le prépare pour la prochaine bataille.
 Mais Milosh Kopilić d'intervenir :
 « Seigneur, tout réclame son temps,
 Je veux aussi me préparer,
 J'ai l'intention de faire un autre pas ;
 Je veux me rendre au camp du Sultan.
 Si le Sultan me tend la main,
 Je veux lui signifier ma soumission ;
 Si le Sultan me donne le pied,
 Je veux le battre à coups de poignard ».

Milosh était bien ferme dans son propos ;
 Il avait aussi un frère d'élection,
 Qu'il appelle et lui dit : « Mon frère,
 Veux-tu m'accompagner dans cet exploit ? »
 Les deux frères ont fourbi leurs armes
 Et sont partis sur leurs coursiers.
 Mais, une fois arrivés au pavillon du Sultan,
 Les gardes du corps ont arrêté Milosh.
 Ils demandent : « Où veux-tu te rendre ? »
 « Je veux parler au Sultan », répond Milosh.
 « Attends, d'abord il doit être avisé ».

Ils ont informé le Sultan de sa présence,
 Et celui-ci appelle le cheikh-ul-islam.
 Il lui parle de cette visite,
 Il veut savoir de lui comment l'accueillir ;
 « Milosh Kopilić est venu à ma tente,
 Il va me demander de lui tendre la main,
 Que dois-je faire, la lui donner ou non ? »
 L'avis des présents fut le suivant :
 « Quand Milosh Kopilić arrivera ici,
 Ne lui tendez pas la main, mais le pied droit.
 Il doit être soumis à vos pieds ».

Le Sultan alors répond à ses gardes du corps :
 « Laissez-le entrer au pavillon ».

Et Milosh d'entrer en la présence du Sultan,
En le voyant, le Sultan soulève son pied,
Il le tend à Milosh pour qu'il le prenne ;
Mais Kopilić avait son poignard prêt,
Il assomme le Sultan de plusieurs coups,
Et Murad tombe raide dans sa tente.
Un élan, et Milosh sort du pavillon,
Il monte son coursier, le frappe des éperons,
Et prend tout droit le chemin des champs.
Les soldats turcs se mettent à ses trousses,
Ils veulent l'attraper, le mettre en pièces,
Mais ils ne peuvent le rejoindre,
Lorsqu'ils sont arrivés à Rradimoc,
Ils ont trouvé une vieille esclavone.
La vieille s'informe de cette course folle.
Les soldats ont tout raconté à la vieille.
« Milosh a assassiné notre Sultan Murad,
Mais nous ne pouvons le rejoindre ».
Et la vieille d'instruire les cavaliers :
« Vous ne pourrez jamais frapper Milosh.
Car il est cuirassé, bardé de fer,
Et son coursier aussi en est bardé.
Il faut que vous tendiez vos yatagans
Et frappiez le coursier au dessous des chevilles.
Si vous lui tranchez un de ses pieds,
Alors vous pourrez vous saisir de Milosh.
Si vous pouvez saisir Milosh,
Retirez-lui les clés sous ses moustaches ».
Poursuivants et traqueurs suivent ses traces,
Baissant leurs yatagans au ras du sol
Et touchent le coursier au-dessous des chevilles.
Le coursier plie enfin : Et Milosh de choir raide par terre.
Il est saisi vivant par la meute du roi.
On veut, sur le champ, lui trancher la tête,
Mais Milosh arrête les poursuivants en leur disant :
« Permettez-moi de dire un dernier mot,
Appelez-moi cette vieille Esclavonne,
J'ai grande envie de la voir une fois.
Je veux aussi lui confier quelque chose,
Que je porte sur moi ».
On lui a porté la vieille Esclavonne.
Elle s'approche de Milosh Kopilić.
Milosh lui dit de s'approcher encore :
« Approche, ma tante, viens plus près de moi,
J'ai quelque chose à dire qui te fera rentière,
Je veux te confier de grands fonds ».

Et la vieille Esclavonne de s'approcher :
 « Plus près encore. Ce que je veux te dire
 C'est quelque chose qui se confie à l'oreille ».

La vieille confiante approcha son oreille,
 Et Milosh y plongea avec force ses dents,
 L'arracha et la lança à Babinović.
 Et les gardes de lui faire rouler la tête.
 Écoutez ce que fit encore Milosh Kopilić ;
 Il prit sa tête sous son aisselle.
 Et se mit à marcher pour de bon.
 Tout en marchant ainsi sans tête,
 Il rejoint Salabanje
 Où se trouvaient une femme et sa fille
 Qui faisaient la lessive. De voir Milosh
 Déambuler, la tête sous l'aisselle,
 La fille, saisie d'effroi, s'écrie :
 « Mère, mère, vois la surprise,
 Un homme marche sans tête ».

Milosh alors a parlé à ces femmes :
 « Moi je suis sans ma tête, mais vous, vous perdrez vos yeux ! »
 Et Milosh de tomber raide par terre.
 Les prêtres accoururent à cet endroit,
 Ils ont trouvé dans leurs livres saints :
 « Si l'on peut y construire en hâte une église,
 Avant que les coqs n'annoncent l'aube,
 Milosh pourra se relever de terre ».

On commence à construire en hâte l'église,
 On la porte presque à terme à l'aube,
 On était en train de mettre les tuiles
 Lorsque les coqs ont annoncé l'aube.
 Milosh Kopilić était toujours raide.
 Dans cet endroit où est tombé Milosh,
 Dieu a fait jaillir un filet d'eau,
 Un filet d'eau, un excellent remède.
 Oyez encore ce que fit la mère sultane.
 Quand on lui annonça la perte de son fils,
 Que Milosh Kopilić avait tué,
 Elle éprouva une douleur lancinante,
 Et, dans sa douleur, elle parla :
 « Ah, Kosovo, Kosovo, pauvre Kosovo !
 Tu me privas de mon fils chéri.
 Que les blés poussent dru sur tes champs,
 Mais que tu n'aies jamais de chance,
 Que tu ne puisses jamais tirer vengeance ! »
 Et ceci dit, elle tomba sur le sol.
 Une fille avait dit en ces jours à sa mère :

« Où allons-nous, mère ? »
« Nous fuyons devant les Turcs » lui répondit-elle.
« Et quand rentrerons-nous, mère ? »
« Quand le Turc sera détruit comme nous,
Et quand la Çiçavice redeviendra
Telle que nous la laissons,
Alors nous reprendrons notre Kosovo ».

Dërvarë - Vuçitern.
Chants épiques albanais
Tirana, Académie des Sciences, 1983, pp. 339-354.

Nous donnons les huit dernières lignes de conclusion du
texte en dialecte albanais du Nord :

Ni çikë omës ça i kish pasë thonë :
« Kur po shkojëm, mori nonë ? »
« Na po ikim prej Turku » i ka thonë
« E kur vimë ko, mori nonë ? »
« Kur t'çartojet Turku sikur na
Edhe kur t'bohet Çiçavica qi t'pret
Sikur na qi po e lomë,
Qatherë Kosovën opet dona me e marrë. »

Këngë populllore historike (Chants populaires historiques)
Tirana 1956, p. 278.

Du lait et des femmes : réflexions sur le mode de production héroïque

Georges DRETTAS
LMS, CNRS - Paris

*Nicht rätlich ist es, Helden zu trötzen. Längst
 War es aber vorbereitet. Die Väter auch,
 Da sie ergiffen waren, einst, und
 Heftig die persischen Feinde drängten.*

F. Hölderlin

L'Épopée héroïque bulgare

L'année 1971 a été marquée par un événement dont l'importance n'est pas apparue tout de suite. La section de Folklore de l'Institut d'Ethnographie de l'Académie Bulgare des Sciences publiait le *Bălgarski Junaški Epos* (B. J. E.) "Épopée héroïque bulgare". Ce travail remarquable du point de vue de la forme constituait le tome LIII de la fameuse série *Sbornik za narodni umotvorenija*. Le corpus considérable de l'ensemble épique est rendu accessible à la recherche grâce à son appareil critique: introduction, textes, index thématiques, lexique, etc. Nous avons là un objet de tradition orale fixé à l'écrit selon le modèle des travaux qui se réalisaient alors en URSS avec les corpus épiques turc (kirghiz, kazax, etc.) ou caucasiens (épopée des Nartes). Il convient de préciser que l'apparat critique est monolingue et qu'il tient compte de l'ensemble des données publiées depuis les dernières décennies du siècle passé.

La publication du corpus épique bulgare représente non seulement un regroupement des sources existantes mais elle intervient à l'issue des enquêtes de terrain menées par le "collectif des travailleurs scientifiques" durant les années soixante. La démarche d'archivage complémentaire des publications anciennes et des rapports d'enquête correspond au souci d'évaluer la réalité synchronique des données recueillies sur le terrain, dans la Bulgarie socialiste. En fait, les folkloristes bulgares, qui allaient constituer un Institut autonome en 1975, utilisaient implicitement

la notion de "changement social", sans pour autant resituer cette problématique dans le cadre d'une anthropologie de leur propre société. Dans cette optique, l'objet épique va recevoir une sorte de définition canonique dont on peut résumer comme suit les caractéristiques essentielles :

1 - L'épopée est qualifiée de "bulgare" dans la mesure où le corpus a été recueilli dans un territoire bulgarophone. L'enquête de terrain effectuée après guerre exclut toutefois la Macédoine yougoslave. L'introduction au volume de 1971 précise que l'épopée existe aussi chez d'autres populations slaves du Sud, sans poser le problème de la délimitation entre la zone serbophone et l'ensemble bulgare.

2 - La production épique résultant du recueil est cartographiée en fonction du nombre et de la variété thématique des chants recueillis.

3 - Une grande attention est portée à la qualité des exécutants : hommes/femmes, professionnels/amateurs, etc. L'idée exprimée dans l'introduction est qu'il y a eu une évolution, de ce point de vue, depuis le siècle dernier. Les exécutants professionnels (mendiants, aveugles) ont peu à peu disparu. Les chants épiques étaient essentiellement masculins, mais aujourd'hui la plus grande partie du corpus a été recueillie chez des femmes.

4 - Les chants sont regroupés dans trois grandes catégories en fonction de leur contenu : chants historico-héroïques, chants fantastiques et légendaires, chants de la vie quotidienne, à caractère narratif.

Cette catégorisation n'est pas sans utilité, puisqu'elle permet de trier les textes. Il faut préciser, toutefois, qu'elle est en partie déterminée par une hypothèse d'ordre historique, selon laquelle certains motifs refléteraient des stades culturels archaïques, comme le totémisme, par exemple.

Si la forme textuelle a fait l'objet de descriptions relativement précises (quant à la versification, la musique, etc.), le contenu de l'ensemble épique n'a pas été analysé systématiquement. Il est vrai que l'analyse structurale du récit n'a pénétré en Bulgarie que très tardivement, et encore sous des formes plus influencées par les courants soviétiques (École de Tartu, etc.) que par le structuralisme européen, en dépit du fait que certains classiques eussent été traduits en russe dès les années soixante. Le blocage idéologique agissant jusqu'à la fin de 1989 a eu pour effet de marginaliser considérablement le domaine de l'ethno-histoire, qui semblait remettre en question l'hégémonie méthodologique de l'historiographie traditionnelle. Par exemple, certains travaux s'efforçaient

d'identifier dans des sources écrites le personnage même de Marko. À l'époque où les idéologies nationalistes se développaient, les folkloristes bulgares, serbes, voire même ceux de la FYROM actuelle, attribuaient au héros Marko, dont ils situaient l'existence au XIV^e siècle, un rôle patriotique correspondant aux projets politiques contemporains. Le corpus épique offrait à l'évidence un champ fertile aux interrogations que l'anthropologie ne cessait de poser à des objets dont la durée garantissait la pertinence.

Note de terrain

J'avais pu faire l'expérience ethnologique de la réalité épique lors d'un séjour de longue durée effectué en 1977-1978. Ce qui m'avait impressionné à l'époque, c'était la quantité et la qualité des informateurs, femmes et hommes, issus du milieu rural mais insérés dans un processus régional d'urbanisation¹. Dans cette atmosphère de modernisation socio-économique, la vitalité de la tradition épique pouvait surprendre et le soutien que le régime socialiste bulgare apportait à la "culture populaire" n'expliquait pas tout. En tout état de cause, les données recueillies sur le terrain peuvent être confrontées au corpus publié. Ces deux types de sources se complètent et permettent de donner une définition ethnographique essentielle de l'objet épique.

Du point de vue de la situation géographique, on peut dire que l'épopée est présente dans la zone centrale de la partie occidentale de l'espace bulgarophone. Le cœur de cette zone est constitué par la région appelée traditionnellement *šoplúka* "région des Shopes", qui comprend les bassins de Sofia, Pernik, Radomir et Dupnica (anc. Stanke Dimitrov). Certes, on a pu trouver des chants épiques au delà de cette zone, et même jusqu'en Bulgarie orientale, mais il est clair que la diffusion constatée est imputable à l'existence de chanteurs ambulants (aveugles, mendiants, etc.) spécialisés dans le répertoire markovien.

Du point de vue de la forme, le texte épique est strictement défini par deux paramètres fondamentaux, la musique d'une part et la métrique d'autre part. Je ne commenterai pas ici le "calibrage" musical, qui dépasse ma compétence. Je tiens toutefois à souligner

1. La zone d'enquête, située immédiatement au sud de Sofia et autour de Pernik, avait connu un développement industriel et urbain dès l'indépendance du pays (1878), en raison de l'installation de la capitale et de la présence de mines de charbon dans le bassin de Pernik.

le fait que la performance épique est immédiatement reconnaissable, musicalement parlant. La métrique textuelle varie peu : elle met en jeu des vers de dix syllabes, lesquels s'associent souvent deux par deux selon le principe thème (=10 éléments) // propos (=10 éléments)². Le schème rythmique et le schème narratif se combinent de façon symétrique. En règle générale, les phrases contiennent quatre syllabes toniques sur dix. Il convient de préciser, sur ce point, que les dialectes considérés ne connaissent pas de neutralisations des oppositions vocaliques en syllabe atone. L'exemple suivant, extrait de mon corpus recueilli dans la région de Pernik, représente le début d'une variante bien connue et permet d'illustrer les principes rythmiques évoqués :

« 'vino 'pijat 'pedeset 'kraljove |
 'vino 'pijat u 'ladna mexa'na ||
 'pa se 'naret 'kraljove pi'tuja |
 'koj da 'bade 'kraljo nad 'kraleve »

« Cinquante rois sont en train de boire du vin,
 ils boivent du vin dans l'auberge jolie ;
 alors les rois s'interrogeaient tour à tour pour savoir
 qui devait être désigné comme (le) roi (au-dessus) des rois ».

À cette structure formelle correspond un contenu global constitué par un ensemble narratif qui met en scène le héros appelé "Marko fils de roi" ou des héros liés à celui-ci par un rôle d'allié ou au contraire d'agent hostile. Les personnages héroïques représentent plusieurs classes d'âge : il y a des adultes mais aussi des enfants surdoués et des adolescents. Là comme dans d'autres traditions, le métier de la guerre n'est pas exclusivement masculin, puisque plusieurs héroïnes jouent dans l'épopée un rôle important. Enfin une série de groupes ethniques et/ou confessionnels sont représentés : bulgares, grecs, tsiganes, turcs, musulmans, croates, albanais, "latins", juifs, magyars, valaques, etc.

2. Les termes employés ici correspondent à l'anglais *topic/comment* et se réfèrent aux théories grammaticales contemporaines qui considèrent qu'il existe une composante pragmatique et énonciative reliée à la composante morpho-syntaxique et à la composante sémantique. Un énoncé peut être organisé en deux parties : un *thème* et un *propos* (ou *rhème*) qui en constitue le commentaire. Par exemple, on peut dire, en français, "le chat mange la soupe" ou "la soupe est mangée par le chat". Dans cette langue, la structure passive qui déplace le complément d'objet en position de sujet syntaxique, permet en fait de thématiser le Patient de la composante sémantique. L'organisation thématique fonctionne également au niveau des suites discursives. Dans ce cas, le thème est un segment répété qui implique une complémentation narrative. Les poésies orales organisent souvent leurs arguments narratifs selon le modèle des énoncés élémentaires à opposition *thème/propos*.

L'ensemble épique fonctionne en une juxtaposition de scénarios dont l'élément stable est le thème, comme plus haut le "choix d'un chef", lequel se réalise en un nombre x de variantes narratives. Une fois donné le prologue, on sait à quel scénario le chant se réfère.

Dans la zone de tradition épique, telle que nous l'avons esquissée, des chants historiques divers ont utilisé la structure formelle de l'épopée, mais leur thématique est totalement indépendante de l'ensemble markovien. On a ainsi des chants inspirés par les guerres balkaniques, voire par le mouvement des partisans (1941-1944). L'attraction formelle que le corpus markovien a exercé sur les chants relatifs à la bataille du Kosovo mérite une mention particulière. La référence historique de ces chants est en effet ancienne et leur lien avec l'épopée bulgare s'effectue au moyen d'un héros dont la mort survient justement au cours de la bataille de la Plaine du Merle. Ce motif est toutefois très marginal dans le corpus épique. Le Kosovo, quant à lui, appartient à l'espace de référence de la tradition orale bulgare : Danube, Mer Blanche, Mer Noire, Prilep, Istanbul, Bogdansko, Dukagjin, etc. Cette géographie traditionnelle permet de repérer certains personnages ; ainsi le héros Marko est appelé "l'homme de Prilep", le tsar, lui, se situe naturellement à Istanbul, d'autres personnages habitent la ville de Budin, d'autres encore sont justement natifs du Kosovo, etc.

Marko sauvé des eaux

De tous les cas de figure qu'illustrent les scénarios épiques, le groupe de variantes que nous allons examiner se rapprochent le plus d'un récit mythique dans la mesure où elles expliquent comment le jeune Marko a acquis la qualité de *junak* "brave, héros". Nous avons ici une configuration prototypique qui n'est pas à négliger.

La variante la plus longue (B.J.E., n° 143) expose avec force détails l'origine de la transformation du héros, et l'on peut en résumer le déroulement comme suit :

1. Un personnage nommé *Vălkašin* vient d'avoir un enfant mâle ; comblé de joie, il s'empresse de faire baptiser l'enfant, avant même que celui-ci ait été nourri.
2. On donne au petit garçon le "nom merveilleux" de Marko Krleviti signifiant précisément "Marko fils de roi".
3. L'heureux papa organise le banquet de remise du nom, conformément à la coutume. La nuit, les trois *narečnici*, diseuses

- de *kăšmet* "destin", s'approchent du berceau et l'une d'entre elles prédit que le garçon deviendra un "brave" qui aura la force de "briser les os de son père".
4. Ce dernier entend par hasard le souhait de la Parque. Pris de colère, il décide de se séparer du garçon. Il construit à cet effet un panier tressé enduit de glaise, il y dépose le bébé puis abandonne le tout sur le fleuve Vardar en exprimant le souhait que quelqu'un "lui brise les os".
 5. L'enfant abandonné ne se noie pas mais il est recueilli par un berger qui l'emmène dans une famille. Celle-ci élève Marko qui parvient à l'adolescence et se voit confier la tâche d'être le bouvier du village. Cette phase marque l'intégration totale du héros dans la communauté paysanne.
 6. Le bouvier fait paître ses bêtes sur la montagne, dans la "forêt verte". Un jour, il découvre un berceau suspendu qui contient deux petits enfants en train de pleurer.
 7. Marko s'inquiète, il se précipite et va questionner les enfants. Ceux-ci lui expliquent qu'on les a laissés au soleil, cela les incommodé et ils meurent de soif. Marko s'empresse de leur faire de l'ombre et de leur apporter de l'eau.
 8. La mère, une *samovila* / *samodiva*, revient et voyant ce qui se passe, devient menaçante. Les enfants lui expliquent tout et lui disent : « *nego treba pobratim da faneš* » "lui, tu dois le prendre comme frère d'adoption".
 9. La *samovila* fait têter le jeune garçon à trois reprises. Chaque fois elle lui demande de soulever une pierre très lourde afin de mesurer la force acquise par rapport à trois repères corporels : les genoux, les épaules et enfin la tête. Après la troisième tétée, Marko jette l'énorme pierre si loin qu'on la perd des yeux.

L'adoption par la tétée, associée au processus de croissance accélérée que garantit le lait de la *samovila*, constitue le noyau narratif des variantes de ce scénario. Le présent texte contient un épisode supplémentaire qui explique l'acquisition du cheval héroïque :

10. Le garçon demande en plus un cheval afin de compléter son attirail héroïque. Conformément aux indications fournies par la *samovila*, il se rend au "lac bleu" et récupère un cheval blessé. Après un échange de paroles, le cheval accepte que Marko devienne son maître. Les blessures soignées laissent place à des crins blancs sur la robe de l'étalon et c'est pour cela qu'il sera appelé *Šarko* (le mot *šarka* désigne en effet l'alternance chromatique de deux couleurs).

Le dernier motif qui n'est pas chanté revêt la forme d'un fragment mythique expliquant l'origine du nom et de la robe de cet animal extraordinaire doué de parole.

Le scénario est donc divisé en trois segments bien séparés :

a) le "Non du Père" ; b) le destin du bouvier : mère / sœur adoptive ; c) le rapport homme / cheval, qui signale le retour dans la deuxième fonction.

L'ouverture narrative se déroule selon un schéma œdipien typique de la tradition orale bulgare, qu'il s'agisse de chants ou de contes. Un jeune garçon qui manifeste une tendance au comportement héroïque entretient une relation privilégiée avec la mère, alors que le père est soit absent (mort, vampire, disparu) soit aboulique. Dans l'épopée même, plusieurs variantes mettent en scène un héros présenté comme le fils d'une veuve. Ce motif évoque évidemment la position des fils de vampires, mais il s'inscrit aussi, plus généralement, dans l'ensemble des arguments anti-patrilinéaires qui parsèment le corpus épique. Notre texte nous présente le conflit œdipien resitué dans une histoire familiale qui le rend plus immédiat : le père, bien vivant, apparaît de prime abord comme un personnage positif. Socialement il se situe dans la deuxième fonction, pour parler en termes duméziliens. Son nom, dérivé de l'adjectif *vālkaš* signifiant "semblable au loup", l'associe à l'animal fortement valorisé qui est dans la culture bulgare un vampirophage clairvoyant. Cet heureux père est comblé puisqu'il vient d'avoir un enfant mâle. Dans sa joie, il se conduit de façon hâtive, voire brutale, puisqu'il prive le bébé du sein maternel afin de procéder immédiatement à la cérémonie d'attribution du nom. On observe une sorte de sevrage précoce qui paraît d'autant plus arbitraire que dans la société traditionnelle l'allaitement maternel ne s'interrompait que vers l'âge de trois ans³. Brûlant les étapes, le père pressé intègre le petit dans le groupe des hommes et surtout le marque comme appartenant à la deuxième fonction, puisqu'il est "fils de roi". On remarquera du reste que le nom attribué à l'enfant n'est pas celui de son grand-père paternel. Ce détail qui pourrait sembler surprenant renvoie en fait aux versions où le héros est un dernier né, voire un fils de veuve, privé d'un frère et d'une sœur, parfois du père, par un champion normalement musulman (le "noir" *Arap*, *Musa Kesedžia*, etc.). Le caractère de *cadet* est important puisqu'on le retrouve fréquemment associé à la bravoure potentielle du plus jeune fils, aussi bien dans les contes populaires que dans le corpus épique. Là, les enfants prodiges connaissent une croissance physique accélérée et mettent en question le rapport

3. En Bulgarie, cette pratique du sevrage tardif s'est modifiée après la seconde guerre mondiale lorsque le socialisme a introduit dans les campagnes les normes de l'hygiène moderne.

entre les classes d'âge. On peut dire à cet égard que l'anormalité de la condition héroïque est formulée dans les termes d'une contradiction entre l'ordre sociologique qui propose une hiérarchie aîné/cadet et l'ordre naturel pour lequel la croissance représente un phénomène relativement incontrôlable.

Conformément à la coutume, le père offre la fête de l'attribution du nom, appelée *povojnica*, puis tout le monde va dormir. Durant la nuit, les trois *narečniči*, similaires aux *mîres* de l'espace grec, viennent attribuer le destin de l'enfant. Ce motif bien connu de la tradition orale balkanique, fonctionne ici comme un moteur narratif. L'une des diseuses de sort formule sur le mode performatif la proposition que le bébé "*deviendra un junak, un brave, et qu'il sera assez fort pour briser les os de son père*", c'est-à-dire que sa force physique sera supérieure à celle de son père. On remarque que les "diseuses de destin" semblent appartenir à la première fonction, sans être associées à l'une des trois religions évoquées dans l'épopée, le christianisme orthodoxe, l'islam et le judaïsme. Dans l'univers épique bulgare, les êtres qui manifestent par la parole une connaissance, une prescience ou plus généralement un savoir adapté aux circonstances sont le plus souvent des femmes (mère, sœur, *samovila*, etc.). En ce qui concerne spécifiquement Marko, aux femmes conseillères vient s'ajouter le cheval "bigarré", doué de la faculté de langage et surtout d'intelligence.

Le père a entendu par hasard la prédiction de la diseuse, il est pris d'une colère violente. Il se débarrasse de son rejeton menaçant en le vouant à la mort, selon une modalité d'infanticide différé. Il y a une disjonction, une rupture qui voit passer le jeune héros de la deuxième à la troisième fonction, puisqu'il est intégré dans une communauté agro-pastorale. Dans notre variante, l'insertion de l'enfant trouvé se réalise comme une sorte d'adoption informelle, qui ne fait pas l'objet d'un acte rituel particulier.

La force du lait

L'épisode de la transformation héroïque réalisée par l'adoption constitue le noyau narratif de la plupart des variantes, qui ne contiennent le plus souvent ni le prologue précédent, ni le segment final. Le rapport de Marko avec la *samovila* constitue évidemment un motif fondamental.

Dans notre texte, le garçon intégré dans une communauté villageoise se voit confier le rôle de bouvier. En ce sens, il est

complémentaire du jeune berger qui l'a recueilli dans le Vardar. La deuxième fonction nous proposait une image de concurrence, génératrice de violence. La troisième fonction, elle, propose des modèles de solidarités fondées sur la division du travail : élevage des ovins + élevage des bovins.

Notre jeune bouvier fait paître ses bêtes sur la "montagne", dans la "forêt verte", termes qui désignent dans la tradition orale l'espace de prairie extérieur au terroir cultivé. Il s'agit du reste d'un élément tout à fait fréquent du paysage balkanique.

C'est l'été, il fait chaud, et notre pâtre entend des pleurs enfantins ; il regarde et découvre un berceau suspendu contenant deux petits, désignés comme "enfants de *samodiva*". Ces enfants sont en plein soleil, ils ont chaud et soif. Le héros s'occupe d'eux, il les rafraîchit et les met à l'ombre.

L'espace montagnard associe l'arbre et l'herbe. Situé hors des confins villageois, il abrite les éleveurs, nomades ou sédentaires, les hors-la-loi, mais surtout ces femmes très belles que l'on appelle en bulgare *samovili/samodivi* ou *judi*. Elles correspondent en gros aux *nerájdhes* de la tradition populaire grecque. Ces femmes, douées d'un fort degré de sex-appeal, constituent dans l'espace montagnard une sorte de contre-société. Elles aiment la beauté, la musique, les enfants, la danse et la propreté. Elles manifestent un comportement érotique ardent mais elles refusent la discipline matrimoniale (*Etnografija*, III, pp. 54-55). Il n'est pas possible d'exposer ici la configuration complexe que constitue la *nerájdha/samovila*. On se contentera de souligner le caractère de plénitude physique du personnage, qui associe la beauté à la force et le goût des enfants au rejet du père. Les *samovili* s'accouplent volontiers aux jeunes mâles, mais elles refusent la transformation du partenaire d'un soir en chef de famille. Elles représentent une surestimation de la sexualité opposée à l'ordre social fondé sur l'idéologie patrilinéaire.

Au retour de la mère *samovila*, les petits lui proposent d'adopter le jeune bouvier : « *nego treba pobratim da faneš* » = "lui, tu dois le prendre comme frère adopté". L'affrèrement va neutraliser le caractère potentiellement érotique de la conjonction entre le bouvier et la mère séduisante. Nous avons affaire à un échange de bons procédés qui repose sur la coutume de l'adoption de collatéralité, largement pratiquée par tous les groupes balkaniques. Précisons que dans l'espace bulgarophone la pratique est attestée déjà au XI^{ème} siècle, puisque l'église a accepté de lui consacrer un rituel (A. Vaillant, 1992). L'adoption traditionnelle pouvait intervenir entre des personnes du même sexe ou de sexe différent,

appartenant de préférence à des groupes familiaux et/ou confessionnels divers (chrétiens/musulmans, etc.). Comme le parrainage, le lien établi interdit toute alliance matrimoniale entre les partenaires et leurs descendants. Du point de vue de l'acte rituel, l'adoption d'un homme par une femme se réalise par la tétée. Cet acte se retrouve dans nombre de traditions épiques, des Balkans au Caucase et il reflète une pratique tout à fait courante.

Dans le cas présent, la *samovila* se propose en indiquant au garçon que son lait, le *samodivsko mleko* "lait de néréïde", a pour effet de transmettre une force physique remarquable. Le héros doit téter à trois reprises en mesurant sa *croissance* au moyen du test de la pierre : il soulève ce poids considérable, la première fois jusqu'à ses hanches, la deuxième fois jusqu'aux épaules et la troisième fois il peut lancer la pierre au loin. Nous reviendrons sur le motif de la pesée qui sert de mesure à la croissance héroïque. Retenons que le processus de succion permet de faire passer de nouveau le garçonnet dans la deuxième fonction. Cela est d'autant plus net dans notre texte que l'épisode final raconte l'acquisition du cheval merveilleux, attribut héroïque par excellence.

Là encore c'est la femme-vila qui fournit le mode d'emploi : Marko va trouver un cheval près du "lac bleu". Ce cheval est atteint de blessures irritées et incurables. Le héros doit lui parler : « je vais devenir ton patron ». Le cheval répond. La soumission à l'homme une fois acceptée, les plaies brûlantes guérissent et se transforment en ornement naturel, c'est la fameuse "bigarrure", la *šarka* qui donne son nom au cheval : *šarko*, *šarkolija*. La petite leçon de domestication renvoie, comme les motifs précédents, à un échange : la soumission à pour effet une transformation positive du cheval. Ce motif pointe sur une philosophie du renoncement, que manifeste également le comportement du héros vis-à-vis de la conjonction érotique. La métaphore est suffisamment claire : dans l'univers de la troisième fonction, la domestication de l'ordre naturel procure un bénéfice secondaire. Le garçon traite le cheval comme un être humain. Le cheval, quant à lui, traite le jeune garçon comme un maître. En fait la relation homme/cheval se présente comme la relation de patronage.

Le texte 144 se concentre sur l'épisode de la rencontre entre le héros et la femme-vila. Il s'agit donc du scénario central qui narre la croissance accélérée de Marko :

1. Nous sommes en période estivale, quand la montagne sert de refuge climatique. Le garçon est âgé de sept ans, c'est-à-dire que tout en étant sevré il ne peut être considéré comme un adulte. Il se promène :

« <i>ta otidé na perin planina na perina v šv sredletna žega na perina kraj ezero sinjo »</i>	« alors il alla à la montagne de Pirin, au Pirin dans la chaleur du milieu de l'été, au Pirin près du lac bleu ».
---	---

2. Marko voit un berceau suspendu, il entend pleurer une petite fille, seule en plein soleil. Il s'agit de nouveau du comportement un peu négligent de la *samovila*. Pour comprendre l'importance de ce motif, il convient de se rappeler que dans ces sociétés on n'exposait pas les petits enfants au soleil, afin que ce dernier ne les "brûle pas". Le héros s'occupe immédiatement de la fillette, et la formulation du texte est très explicite à cet égard :

« <i>ala marko ljulka mu zaljulé kato majka sladko mu zapeja »</i>	« mais (alors) Marko se met à balancer le berceau, (et) comme une mère il se met à chanter doucement ».
--	---

Le jeune garçon, qui du point de vue de l'âge est en réalité un cadet, assume spontanément pourrait-on dire, un rôle de maternage. Il chante à la fillette une berceuse, dans laquelle il dit : "*quand tu auras grandi, tu seras pour moi une sœur*". Il exprime donc un désir de relation collatérale impliquant le renoncement à tout projet matrimonial. Ce motif fait écho aux textes de l'épopée qui présente Marko amoureux de sa sœur et tentant d'avoir avec elle une relation incestueuse. Ici, c'est lui qui propose l'adoption.

Avant d'examiner la phase suivante, il convient de noter que dans de nombreuses régions le mariage différé, parfois appelé "mariage d'enfants" dans la littérature ethnographique, a été pratiqué.

3. La mère revient, elle apprécie positivement le comportement du garçon et elle lui offre l'adoption par tétée. Contrairement à ce qui se passe dans le texte précédent, elle l'adopte en qualité de fils. Le texte décrit la tétée avec une connotation érotique indubitable :

« <i>mali marko дума не дочека па се сложи на гари и бели та засука млеко самодивско мирзливо катогорско цвете »</i>	« le petit Marko n'attend pas un mot (de plus) et se pose sur ses seins blancs; alors il se met à sucer le lait de samodiva, lait parfumé comme une fleur de la forêt ».
---	---

4. Comme dans les autres versions, Marko tète à trois reprises, et notre texte précise même qu'il suce aussi bien le sein droit que le sein gauche. Chaque fois il mesure la croissance de sa force en soupesant une pierre.

La variante 145, qui provient de Gorna Dikanija, est plus brève tout en présentant les mêmes éléments, mais le texte, là aussi, souligne explicitement la beauté du sein offert au petit. Il s'agit de la *samovila* : « *pa izvadi taa bela bozka* » = "Alors elle sort ce blanc téton" ; la blancheur signifie bien entendu la beauté.

Le groupe de variantes que nous venons de présenter brièvement présentent un élément commun, la tétée obligatoire du héros, acte qui a pour effet de réaliser une croissance rapide de celui-ci. Ce processus est lié à deux modalités légèrement différentes de l'adoption. La première version met l'accent sur la relation collatérale, en bulgare *pobratimstvo* "affrèrement" dérivé du mot *brat* "frère", laquelle se réalise directement alors que le sexe des petits de la samovila n'est pas précisé. Cela dit, ce sont eux qui imposent l'adoption à leur mère. L'autre version met en contact le jeune garçon avec une fillette. Dans ce cas, l'adoption est proposée par Marko et par la mère, mais selon un modèle d'ascendance ; dans le texte original, celle-ci l'appelle "mon cher fils". Le refus matrimonial qui fonde la relation ainsi établie renvoie à son contraire. En effet, dans l'univers épique, il est normal qu'un brave rende service à un personnage féminin, auquel cas cette personne lui est offerte comme épouse en échange de son exploit. Les exemples sont légion, aussi bien dans le corpus markovien que dans les chants de saint Georges et bien d'autres. La leçon est ici qu'il faut savoir refuser une épouse. Dans l'épisode considéré, ce refus s'accompagne d'une mise en évidence, voire même d'une exagération, de la position de cadet que le jeune héros assume. Nous avons vu que le moment où le héros doit jouer au bébé correspond à l'exhibition du caractère érotique de ce qui est véritablement une régression au stade oral. L'issue positive du jeu s'accomplit dans le sevrage dont l'intensité se mesure à la perte de poids relatif de la fameuse pierre-rocher.

En fait le héros doit manipuler sur un mode sportif un élément fondamental du système de représentations traditionnel.

L'âge de pierre

Certes, la pierre constitue une arme naturelle dont l'usage ne s'est pas interrompu depuis des millénaires. Aujourd'hui encore les jeunes villageois pratiquent divers jeux qui ont pour but de leur faire acquérir le maniement des cailloux dans un but offensif ou défensif. À côté de son armement manufacturé, le sabre et la masse d'arme *bozdugjan*, le brave a tout intérêt à maîtriser la technique du jet de pierre. Les chant guerriers grecs, bulgares ou albanais mettent en scène des sortes de concours de lancer. On remarquera, du reste, que les armes à feu ne figurent pas dans l'armement des braves de l'épopée bulgare, bien que les Ottomans aient introduit très tôt l'artillerie dans leur technique militaire. Mais la pierre, qui

est dans nos variantes d'un volume respectable, connaît d'autres usages, et en particulier elle peut faire fonction de poids.

Je voudrais revenir ici sur un phénomène que j'avais présenté rapidement dans un travail précédent (G. Drettas, 1996). À la fin du siècle dernier, le fameux Kuzman Šapkarev (1834-1909), qui est l'un des créateurs de l'ethnographie bulgare, avait publié un certain nombre de données concernant le droit coutumier de bulgarophones macédoniens (Struga, Ohrid, Kilkis, etc.). Ces matériaux extrêmement intéressants constituent en fait des réponses à un questionnaire élaboré par le juriste bulgare St. Bobčev. La problématique générale qui motive l'enquête porte sur la prise en compte des règles coutumières dans le système juridique ottoman. K. Šapkarev signale un fait remarquable concernant l'adoption. Lorsque quelqu'un adoptait un enfant en bas âge, il pouvait peser l'enfant avec la balance romaine ou *kantar* et choisir une pierre d'un poids identique à celui de l'enfant. Si plus tard l'adopté voulait se séparer et réclamait une part d'héritage à l'adoptant, ce dernier pouvait demander au tribunal de juger. Dans ce cas, on pratiquait une pesée de l'adopté adulte et l'on évaluait la différence de poids entre la pierre initiale et le poids acquis entre temps. L'adoptant pouvait demander à l'adopté de le dédommager sur la base du poids acquis durant la croissance et Šapkarev précise que n'importe quel juge (prêtre, *qadi*, etc.) aurait tranché en faveur du défendeur et non pas de la personne adoptée. La pratique du contre-pesage repose sur l'idée que la croissance représente une grandeur difficilement mesurable et, par voie de conséquence, elle transforme l'adopté en débiteur, l'adoptant étant, lui, en position de force. On comprend mieux la formulation épique qui montre le héros comme se pesant lui-même. À mesure qu'il tète et grandit, la pierre devient plus légère pour lui. On doit relever sur ce point le caractère plurifonctionnel de la pierre, que nous évoquions plus haut, en reprenant le cadre dumézilien. Utilisé comme arme, la pierre relève de la deuxième fonction. Dans son rôle de poids, elle appartient à la troisième fonction. Nous voyons que cet objet associe les deux fonctions au moyen d'une relation de type mathématique : le poids de la pierre est inversement proportionnel à la masse corporelle du garçon. Or, le texte épique établit une analogie entre cette formulation et la relation sociale fondamentale que constitue l'adoption. Afin de mieux saisir le mécanisme analogique mis en œuvre, il n'est pas inutile de reconsidérer le pesage dans un cadre plus général.

En nous limitant volontairement à l'espace bulgarophone, nous remarquerons que nombre de traditions rituelles et/ou

textuelles font apparaître la pesée et ses instruments comme étant du côté de la vie et de l'activité matrimoniale. Citons pour mémoire les balançoires de la Saint-Georges où l'on pèse non seulement les jeunes femmes mais également les moutons, voire les chiens de berger, afin de les rendre plus vigoureux ou efficaces. Rappelons également le rôle apotropaïque du *kantar*, ainsi que sa fonction vampirofuge. Les vampires, du reste, personnages parentaux exhibant un goût excessif pour l'inceste, sont caractérisés par l'excès de poids. Enfin, dans notre zone, les berceaux et les tissus servant à contenir les jeunes enfants, qu'ils soient suspendus ou fixés au dos maternel, présentent tous un dispositif de balancement, ce dernier mouvement constituant une métonymie du pesage. On pourrait résumer la philosophie des séries analogiques qui fondent ces pratiques rituelles par la formule "il faut peser pour vivre". À l'inverse, le fait de *mesurer* un corps ou l'ombre portée par celui-ci est associé à la mort.

La mesure en étendue n'est positive que dans le domaine du tissage, et, comme telle, c'est une pratique exclusivement féminine, alors que le pesage est une activité normalement masculine, sauf bien sûr s'il s'agit du traitement des bébés.

Pour en revenir maintenant à notre héros qui voit compenser son handicap social par une tétée particulièrement gratifiante, nous constatons que le comportement positif qu'il a manifesté consiste à se conduire comme une mère, provisoire certes mais assurément efficace, envers les petits momentanément abandonnés. Ce détail est tout à fait essentiel puisqu'il renvoie à un motif présent dans les rituels que j'évoquais précédemment. En effet tous les jeux de pesage rituel liés au cycle calendaire et au marché matrimonial mettent en évidence la nécessité pour les jeunes hommes d'assumer un rôle féminin. Ces pratiques reposent sur l'idée que l'élevage des animaux et en particulier des ovins est analogue à l'élevage des enfants. C'est-à-dire que le bon éleveur doit posséder des qualités féminines. Nous savons que l'élevage était une activité exclusivement masculine. Dans ce contexte, la pratique du *maternage*, réalisée sous deux aspects, actif et passif, est clairement valorisée puisqu'elle permet de corriger un dysfonctionnement de la fonction guerrière.

Nous avons vu que le motif du sevrage jouait un rôle important dans le déroulement des scénarios épiques, qu'il s'agisse de l'excès de précocité réalisé par le père de Marko ou de la régression anti-sevrage manifestée par la tétée de la samovila. Cette dernière pourrait être considérée comme une sorte de thérapie qui permet de compenser le traumatisme initial. Ce qu'il

faut bien comprendre, c'est que du point de vue de la technologie pastorale, la gestion du sevrage qui consiste à séparer les agneaux de leurs mères constitue un moment essentiel et très délicat de l'élevage. Dans ce contexte, le maternage du berger consiste à compenser par divers moyens l'absence de la mère. Il n'est pas inutile de rappeler à cet égard que l'un des moyens utilisés pour maintenir l'équilibre du troupeau est la musique. B. Le Gonidec a montré dans sa thèse "Le beau berger et sa flûte de miel" que, dans l'espace bulgare, l'éleveur par excellence est aussi un joueur de *kaval*, avec lequel il mène ses bêtes et, assez souvent, séduit les samovili. Nous avons déjà signalé que celles-ci étaient des danseuses hors pair. Elles partagent donc avec le berger une passion esthétique où se manifeste la complémentarité du masculin et du féminin, la maîtrise instrumentale étant réservée aux hommes, la danse et le chant étant pratiqués par les deux sexes. On ne peut manquer d'évoquer sur ce point les moments d'agressivité de nos belles : elles peuvent s'attaquer aux hommes en les rendant bancals ou boiteux et aux femmes en leur volant leur voix.

Ces facultés musicales, qui relèvent pour nous de catégories esthétiques, représentent dans le corpus épique la maîtrise des rythmes, conçue comme un principe de base de l'univers technologique. Ce principe implique la possibilité d'établir des relations d'équivalence entre des masses, correspondant à l'opération de pesage, et des éléments dénombrables, relevant du comptage.

Le bon éleveur, par exemple, doit savoir traiter les cycles naturels en leur appliquant une catégorisation technique abstraite, au sens où elle opère avec des classes : les agneaux qui doivent être sevrés, les brebis laitières, les bêtes de trois ans, etc. Sur ce plan, catégorisation et calcul vont de pair, puisque le comput opère sur des objets identifiés par des catégories spécifiques. Le troupeau est traité à la fois comme un ensemble (les ovins, les caprins, les bovins) et comme un groupe composé de classes d'âge (les bêtes d'un an, de trois ans, etc.) et de "têtes" individualisables. L'identification de celles-ci s'effectue au moyen de terminologies spécifiques qui fondent une zoonymie que partagent toutes nos sociétés.

Les compétences sociétales que l'élevage met en évidence se voient confrontées, dans nos textes, avec la contradiction de départ qui concerne les relations de parenté.

La confusion des sentiments

Nous avons vu que le père du héros introduit du désordre dans la gestion de la filiation patrilinéaire. Afin d'inscrire son fils dans la lignée, seule source d'identification possible, il pratique un sevrage excessif auquel succède la crise de rage qui reflète son refus de la croissance du rejeton. On voit que ce refus de l'ordre lignager est formulé au moyen d'un comportement absurde, de type maniaque: le roi anticipe l'avenir parce qu'il prend au pied de la lettre le souhait de la diseuse de sort, comme s'il ne s'agissait pas d'un trope. Au manque rhétorique, trait typiquement vampirique, il associe le rejet de la croissance naturelle, comme si la relation aîné/cadet propre à la dimension collatérale était projetée sur l'axe vertical de la descendance. N'oublions pas que sauf mention contraire, l'enfant mâle porte le nom de son grand-père. Sans appliquer à ce motif une lecture psychanalytique, qui ne manquerait pas de pertinence, nous pouvons quand même relever le fait que le refus de la descendance trahit chez le roi une volonté inconsciente d'effacer la réalité du nom du père. C'est bien la position de fils qui pose problème alors que la logique lignagère la rend absolument nécessaire, que cela plaise ou non au roi "semblable au loup". Mais il est vrai que, d'une certaine manière, le désir de bloquer la croissance de l'enfant exprime la peur de vieillir, c'est-à-dire de devoir assumer un jour la position d'ancêtre.

Le corpus épique illustre les tensions psychologiques liées au système patriarcal avec une sorte de vérisme. Cela dit, il faut bien reconnaître que beaucoup de traditions orales présentent ce caractère par lequel s'affirme la fonction pédagogique des textes. En ce sens on peut dégager la leçon présente dans un scénario ou dans un fragment, selon les cas. En confrontant les unités narratives qui constituent l'ensemble des variantes, nous voyons que la filiation située dans la sphère du politique, représentée ici par l'univers de la deuxième fonction dumézilienne, obéit au principe patrilinéaire strict. C'est la norme traditionnelle la plus banale dans notre aire culturelle et le texte épique nous dit qu'elle produit un blocage induit par la réalité affective : le père est pris d'une jalousie furieuse pour son petit, ce qui se traduit par le maternage à l'envers du berceau, destiné à tuer l'enfant.

L'adoption, qui associe en un même complexe ascendance et collatéralité, constitue une modalité de l'alliance qui permet de compenser l'effet négatif de l'excès patrilinéaire de la filiation. Dans notre cas, elle se réalise comme une métaphore de celle-ci en réintroduisant dans le schéma familial une femme qui représente

ce que j'appellerai le "noyau dur de la troisième fonction". Le héros se retrouve en fait avec deux mères, ce qui lui donne la possibilité de se replacer dans la deuxième fonction. Certes, le dédoublement maternel répondant à une situation de crise n'est pas spécifique à l'espace bulgarophone. On le retrouve ailleurs (chez les Grecs, les Albanais, etc.), mais il exprime par la voix de l'épopée une certaine philosophie politique. La deuxième fonction doit absolument être associée à la sphère de la production et de la reproduction. Dans le cas où elle se manifeste isolément, le jeu du pouvoir entraîne une violence excessive. Dans le champ économique on observera une activité de prédation à caractère parasite, avec, par exemple, les exploits négatifs du fameux brigand "Noir", *Arap*, ou encore *Musa Kesedžia* le "coupeur de routes". Dans le champ de la parenté qui fonde l'équilibre des maisonnées (les "familles étendues" traditionnelles) on observe une dissymétrie entre la ligne agnatique et les cognats. La relation aîné/cadet, qui joue au niveau des relations collatérales, se voit métaphoriquement déplacée sur la filiation, ce qui suggère une contradiction entre l'ordre patriarcal et la fratrie. Or l'on se trouve dans un système de stratification élective : il y a d'une part un chef suprême, un peu lointain, le sultan ou empereur de Constantinople, et d'autre part des chefs locaux issus des *millet*, chrétiens, juifs, musulmans, qui élisent parmi eux un "chef des chefs", comme nous avons vu en introduction. Ce chef n'est qu'un *primus inter pares* et sa place peut être revendiquée par n'importe quel "brave", *junak*. Or, l'appartenance au groupe des "braves" implique des qualités physiques qui ne sont pas forcément héréditaires comme l'identité au sein du patrilignage. Si le système électif des "rois" semble indiquer une conception égalitaire de la fonction guerrière, le principe est en contradiction avec la réalité naturelle qui nous renvoie à l'univers de la troisième fonction.

Nature ou culture de la filiation

Nombreux sont les textes de la littérature orale bulgare qui critiquent le système patrilinéaire en soulignant le rôle central de la compétence féminine dans des processus technologiques fondamentaux qui permettent de reproduire la culture. Le "réalisme épique" formule cette question au moyen d'un personnage fascinant, dont j'ai essayé de souligner l'importance (G. Drettas, 1996).

Il s'agit du "petit juif jaune". Cet enfant surdoué est un marchand-guerrier exerçant au bazar de Salonique. Les scénarios

racontent que ce garçon a décidé de racheter le Mont-Athos pour transformer les monastères en synagogues. Il lance une OPA sur la Sainte Montagne et les moines ont tellement mal géré leur patrimoine qu'ils sont à bout de ressource. Leur supérieur fait appel aux "braves" afin de les tirer d'affaire par la violence, mais seul Marko répond à l'appel. Il est très sûr de lui, mais sa vieille mère le met en garde : le jeune marchand est en réalité son demi-frère, issu d'une liaison adultère entre le père de Marko et une femme israélite de Salonique (G. Drettas, 1996). De ce fait le jeune *bazirgjan* est beaucoup plus fort que Marko et celui-ci ne pourra le vaincre que par la ruse, transmise comme il se doit par sa mère.

Cet épisode montre que le système de la millet juive est fortement valorisé parce que l'identité se transmet par la mère. Le héros chrétien, lui, a un problème de collatéralité puisqu'il se voit contraint de tuer son frère en agissant comme un décepteur : il va se déguiser, c'est-à-dire masquer son identité. On remarque que dans ces variantes, Marko est dans la position d'un aîné inférieur à son cadet.

Ce cas de figure montre que la paternité ne suffit pas à assurer la solidarité des agnats, constatation qui est tout à fait en accord avec le drame œdipien que nous présentait notre premier texte. On relèvera, à cet égard, que la tradition orale bulgare a utilisé de façon fort originale l'intégration des communautés séfarades dans l'espace ottoman, au moment où se constitue le système des millet. Le penseur populaire de la millet chrétienne affrontait d'une part le modèle polygame du groupe musulman, d'autre part il remarquait que les enfants "naturels" s'intégraient dans le groupe juif au prix d'un statut d'infériorité relative, celui de *mamzer*, qui ne mettait pas en cause leur identité sociale. De ce point de vue, la filiation judaïque offrait l'image d'une congruence entre la loi naturelle et la règle sociale et c'est ce qui a favorisé une indéniable valorisation de cette relation, puisque la "mère juive" est égale à une samovila dans le contexte de la production héroïque. Je rappellerai que dans ce cadre, le marchand-guerrier apparaît comme supérieur au pasteur-guerrier, en raison d'une part de sa force physique et d'autre part de sa dextérité à manipuler les chiffres et les poids et mesures, compétence éminemment féminine, que soulignent toutes nos variantes. En particulier, lorsqu'il propose l'achat à l'higoumène du Mont-Athos, la somme est tellement élevée qu'elle n'est plus dénombrable mais se transforme en une masse monétaire qu'il faudra peser (G. Drettas, 1996). Cet élément rappelle évidemment le principe juridique du pesage

de la croissance que nous avons mentionné plus haut au sujet de l'adoption.

La pratique compense en quelque sorte les dérives négatives de la filiation. Elle produit de l'alliance sans recourir au lien matrimonial, c'est-à-dire à l'échange des femmes. Les quelques éléments examinés montrent que l'adoption fonde une solidarité contractuelle très forte puisqu'au fond elle n'a pas de prix. Son utilisation dans le champ politique peut sembler aller de soi dans une société où le pouvoir implique la constitution de groupes d'alliés le plus nombreux possible et surtout qui transcendent les clivages confessionnels et lignagers. La filiation donne certes une identité mais elle ne garantit aucunement la stabilité du statut de chef, contrairement à ce que réalisaient les catégories féodales de l'Europe occidentale et septentrionale.

Notre scénario commence par une mise en concurrence paradoxale du père et du fils. Comme je l'ai déjà dit, la réalité psychologique de la mise en scène épique constitue un aspect essentiel des leçons qu'elle dispense, mais cette problématique dépasse mon propos. Il serait en revanche nécessaire de revenir sur le mécanisme du drame œdipien qui est à l'origine de la tentative d'infanticide du roi "Loup". Ce dernier, en effet, ne reconnaît plus l'usage métaphorique du discours proféré par la diseuse de destin. On discerne là une logique à l'œuvre dans certains délires. À l'inverse, la parenté d'adoption représente une métaphore des liens naturels : le jeune Marko se conduit comme une mère vis à vis des enfants de la *samovila*, il accepte d'être comme un frère ou comme un fils de celle-ci. Dans le présent cas, l'acceptation du jeu métaphorique s'accompagne de la renonciation au désir qui fonde l'interdit comme émergence de la Loi.

Une série de textes de l'épopée nous propose des scénarios qui situent l'instance juridique, la loi (en bulgare *zakon*), dans la première fonction, et cela ne nous surprend pas outre mesure compte tenu du système des millet. Dans la catégorie produite par l'adoption, nous voyons la Loi située au cœur de la troisième fonction. La prohibition de l'inceste est illustrée ailleurs dans le corpus épique. Ici, sa construction métaphorique indique qu'il y a dans la super-femme qui conjoint les rôles de mère et de sœur un élément de la première fonction. Si les *samovili/nérajdhes* de la tradition orale produisent, par la filiation, de la beauté, elles produisent, par l'adoption, de la force.

L'application de la grille dumézilienne est sans aucun doute utile pour réfléchir au matériel épique, mais elle se heurte au genre

de phénomène que nous relevons : la loi produite dans la troisième fonction est-elle différente de l'ordre religieux ou indique-t-elle une appartenance des super-femmes à la première fonction ? Ne peut-on penser que la difficulté rencontrée pour classer certains éléments reflète une tendance de la pensée épique à remettre en cause les frontières des fonctions et par voie de conséquence de leur mode d'association. On peut comprendre, par exemple, que dans une société dont la nourriture de base associait les produits laitiers (yaourt, beurre) aux céréales (pain, bouillies, galettes), le lait merveilleux des super-femmes soit associé à la croissance ménageant le passage de la troisième à la deuxième fonction. Mais l'usage métaphorique de ce fluide dans le rituel d'adoption en fait un élément qui relève plutôt de la première fonction. En fait, il semble bien que certains *realia*, certains rôles participent de deux fonctions associées. En d'autres termes, ces éléments sont des médiateurs entre des entités différentes, complémentaires ou antithétiques. L'opposition classique Nature/Culture est trop générale pour qu'on ne la retrouve pas partout, ce qui limite son intérêt analytique. Ce que propose le discours épique est plutôt la mise en évidence d'une opposition dialectique entre la nature sociale et la culture sociale. Ainsi le lait maternel est un fluide essentiel à la reproduction. Son usage rituel le constitue en une sorte de métaphore concrète qui représente le lien social comme un processus de transformation du réel. Ce point nous renvoie à notre argument précédent du sevrage entendu comme un moment essentiel de l'élevage. On peut résumer l'idée force de nos textes où le lait maternel "fabrique" du lien social en disant que les femmes nourrissent les agents de la deuxième fonction. Si nombre de braves sont, comme je l'ai déjà signalé, des enfants sans père, leurs mères, réelles ou adoptives, sont toujours très présentes.

Il convient de rappeler que la catégorie "mère" n'est pas uniforme, mais qu'elle présente une grande diversité du point de vue des rôles assumés dans le déroulement des scénarios épiques. Ce qui unifie la catégorie, c'est que la mère transmet quelque chose ; il peut s'agir, comme ici, d'un élément physique, mais ce peut être ce que nous appellerions maintenant un élément d'ordre "cognitif". Là encore l'importance de la femme dans l'apprentissage, le savoir, l'information, nous donne envie de la classer, partiellement au moins, dans la première fonction. L'aporie naît du fait que les savoirs féminins constituent les fondements des grandes technologies traditionnelles. Le traitement technologique du réel, représenté dans nos variantes par la maîtrise de la

métaphore, s'applique au traitement des relations sociales élémentaires. En ce sens on peut dire que le corpus épique bulgare ne situe pas le savoir dans le champ du religieux. Dans une étude précédente j'avais constaté que la première fonction dumézilienne apparaît le plus souvent faible et parasitaire, dans la tradition orale (G. Drettas, 1996). Représentée par le clergé et l'institution monastique, typique de la millet grecque-orthodoxe, elle se voit le plus souvent contrainte d'implorer l'aide des "braves" sans rien donner en échange que les services juridico-rituels minimaux (mariage, liturgie, vie monastique, etc.). Elle est en position de cliente de la deuxième fonction.

Ce bref rappel montre qu'il n'est pas si facile de classer le savoir féminin en le considérant comme l'attribut d'une fonction précise, bien qu'il opère fondamentalement dans la troisième et dans la deuxième fonction. La difficulté à localiser l'ensemble des facultés propres à assurer la reproduction sociale correspond au fait que l'être féminin est voué au déplacement, soit dans l'espace matrimonial en passant d'une maisonnée dans une autre, soit dans le champ politique, en passant d'un groupe confessionnel à un autre. On pourrait multiplier les exemples de passages catégoriels du féminin. Ils relèvent en fait d'une mobilité idéale qui s'inscrit dans le cadre d'une représentation plus générale de l'échange.

Le mode de vie héroïque

Le discours de l'épopée ne reflète pas la réalité sociale des groupes humains qui la pratiquent. Dans l'aire de production épique, comme ailleurs, le statut de la femme est l'un des plus dévalorisé qui soit. Victime d'une exploitation économique intense, la femme balkanique a dû affronter la violence familiale et, dans les moments de crise, elle subit intensément les "exactions" de la soldatesque. À cette exploitation frénétique correspond une dévalorisation symbolique partout présente dans le discours ordinaire. Tous les appareils idéologiques s'efforcent, aujourd'hui encore, de conforter l'idée que la femme est inférieure en soi.

La tradition orale exprime souvent des conceptions différentes en soulignant les effets d'une véritable "surpuissance" féminine. Le problème que les textes font surgir, à cet égard, est la complexité du mode d'expression choisi. Comme dans l'explication des rêves, nous avons un contenu manifeste et un contenu latent. Le lien entre les deux prend parfois l'aspect du vérisme

psychologique que j'évoquais plus haut. Par exemple, dans un conte, une "reine" veuve tombe amoureuse d'un homme et cela l'amène à tenter de tuer son fils, ou encore dans un chant, une mère peut manifester un désir d'inceste avec son fils. Le corpus épique pose évidemment des problèmes similaires, dans la mesure où l'on a eu longtemps tendance à le considérer comme un reflet simple de la réalité socio-historique (T. Živkov, 1989).

À la fin des années trente, un chercheur allemand, spécialiste des Slaves du Sud, G. Gesemann (G. Gesemann, 1979) avait étudié un ensemble de textes folkloriques en essayant de montrer qu'ils exprimaient la "forme de vie héroïque". Cette "forme" ou mode de vie caractérisait ce qu'il appelait la "patriarcalité balkanique". Au moyen d'une analyse de contenu relativement classique de textes monténégrins, serbes, grecs, etc., il essayait de donner une caractérisation ethnographique de ce mode de vie. Pour intéressante qu'elle soit, la démarche de Gesemann est aujourd'hui obsolète, mais nous devons en retenir l'accent mis sur l'élément patriarcal des sociétés considérées.

L'épopée markovienne ne reflète pas la société bulgare à un moment déterminé de son histoire, mais elle en constitue une élaboration théorique. Sur ce point il faut souligner le fait que la théorisation populaire se réalise dans le cadre du système ottoman des groupes confessionnels.

Notre texte nous dit, par exemple, qu'au système patrilinéaire de dévolution de l'identité, qui seule donne accès à la légitimité du pouvoir au sein d'une millet donnée, correspond en théorie une filiation matrilineaire, laquelle est associée à un système normatif différent, le judaïsme, ou alternatif, la "société sans pères" des super-femmes.

L'épopée nous dit aussi que l'instance politique – essentiellement la deuxième fonction – a besoin de la force et qu'elle a tendance à produire de la violence. Or, la femme se voit attribuer une place théorique dans cette instance. Nous avons vu qu'un certain nombre de "braves" sont des femmes, et surtout nous avons les *samovili* qui réalisent l'idéal de la femme totale, tout à la fois belles, mères, amies, guerrières et matriarches.

Enfin, la solidarité que produit l'adoption est "plus forte" que celle créée par les liens biologiques. Cette conception représente en quelque sorte un complément idéal à tous les cas qui illustrent des problèmes de fratrie, en particulier quand le patriarcat n'est pas monogame ou quand les frères deviennent des concurrents pour le pouvoir au sein de la grande famille.

Idéalement, tous les groupes confessionnels et/ou ethniques doivent participer au pouvoir local par l'intermédiaire de guerriers, qui agissent souvent comme de simples champions sportifs. De la même façon, il est souhaitable, voire nécessaire, que les femmes aient accès au pouvoir. Entendons-nous bien, il ne s'agit pas là d'un partage, mais d'une égalité des chances face à la profession héroïque. L'enjeu est ici de ménager aux femmes l'accès au rôle de patron dans une relation de clientèle.

Bien entendu, aucun de ces schèmes théoriques n'a été réalisé ni pendant la période ottomane, ni après. Ceci explique peut-être la résistance de la tradition épique à la modernisation et sa vitalité contemporaine.

Des travaux anthropologiques récents (p. ex. A. Bensa et A. Goromido, 1998) nous montrent que, dans le contexte d'un système de parenté matrilineaire, des problématiques très similaires apparaissent et l'on voit que les relations entre les sexes sont mises en relation avec des problèmes relevant du politique. Comme dans les récits markoviens, des éléments sociologiques se voient exprimés en des termes de nature et, inversement, des éléments naturels sont représentés comme des objets culturels. Dans nos textes épiques, c'est l'enfant, orienté vers la mère, qui synthétise ces aspects, constituant par son histoire aventureuse une métaphore concrète du lien social, dans la mesure où il assume tour à tour les rôles de l'héritier ou celui du nourrisson.

BIBLIOGRAPHIE

Bălgarski Junaški Epos (L'épopée héroïque bulgare), *Sbornik za Narodni Umotvorenija* (Recueil de Folklore), t. LIII, Sofia 1971, 1079 p.

BENSA Alban, GOROMIDO Antoine, « Contraintes par corps: politique et violence dans les sociétés kanak d'autrefois », in GODELIER M., PANOFF M., *Le corps humain...*, éd. des Archives contemporaines, Paris 1998, pp. 169-197.

DRETTAS Georges, « Si tu te détournes pour éviter le vent, tu verras derrière toi le Tsigane », *Cahiers de Littérature Orale* 30 (1991), Publications Langues'O, Paris, pp. 203-234.

— « Pratiques de la différence et idéologie populaire: de quelques clivages constitutifs de l'aire culturelle ottomane », *Études Balkaniques*, Paris 1996, pp. 85-103.

Etnografija na Bălgarija (Ethnographie de la Bulgarie), t. III : *Duxovna kultura* (Culture spirituelle), B.A.N., Sofia 1985, 387 p.

GESEMANN Gerhard, *Heroische Lebensform. Zur Literatur und Wesenskunde der balkanischen Patriarchalität*, Hieronymus Vg, Neuried 1979, 371 p.

GODELIER Maurice, PANOFF Michel, *Le corps humain, supplicié, possédé, cannibalisé*, éd. des Archives contemporaines, Paris 1998, 197 p.

LE GONIDEC Marie-Barbara, *Le beau berger et sa flûte de miel*, thèse de doctorat, Université de Paris X - Nanterre 1997, 330 p. + annexes + vidéo.

VAILLANT André, *Manuel du vieux-slave, II: Textes et glossaire*, Institut des Études Slaves, Paris 1992, 125 p.

ŽIVKOV Todor, *Davaš li, davaš, balkandži Jovo...* (Est-ce que tu donnes, Jovo Le Montagnard...), Bălgarski Pisatel (L'Écrivain bulgare), Sofia 1989, 262 p.

Demir Baba : saint et héros des musulmans hétérodoxes en Bulgarie

Bojidar ALEXIEV

Institut du Folklore

Académie bulgare des Sciences - Sofia

Demir Baba est peut-être le saint le plus vénéré des musulmans hétérodoxes en Bulgarie. Il existe un certain nombre d'études sur ce personnage, mais elles traitent de problèmes historiques (Qui était Demir ? Était-il Turc, Bulgare ou Thrace ?) plus qu'elles ne s'attachent à une analyse anthropologique (Babinger, 1938 ; Teodorov, 1973 ; Teodorov, 1980 ; Iliev, 1982 ; Iliev, 1985 ; Botchkov, 1987). Selon certaines hypothèses, Demir aurait hérité sa biographie d'un saint chrétien (saint Georges) ou même d'un héros antique ou médiéval païen. Les thèmes mythiques qui constituent sa vie légendaire sont en effet communs aux nations balkaniques et à l'imaginaire populaire héroïque en général.

Les musulmans hétérodoxes en Bulgarie, qui se donnent eux-mêmes le nom de *Kızılbaş* (ou encore *Baba'i* et *Bektaşî*), sont concentrés principalement dans deux régions du pays : le Nord-Est et le Sud-Est. Ils sont turcophones, mais sont strictement endogames par rapport aux Turcs sunnites, même lorsqu'ils habitent le même village. Leur particularité tient essentiellement à leur religion, qui est à peu près celle des *Alévîs* en Turquie (appelés aussi *Kızılbaş*). Ils confessent une forme mystique de l'islam, qui a amalgamé des éléments provenant du soufisme et du chiïsme, les deux formes ésotériques de la religion musulmane¹. Un trait important de cette doctrine populaire, dans laquelle la poésie a remplacé les spéculations théologiques savantes et les mystères ont

1. Il faut distinguer le chiïsme, devenu religion d'État en Iran après la victoire des Safavides au début du XVI^e siècle, du chiïsme en tant que deuxième courant principal de l'islam.

écarté la *sharia*, est son refus de l'ordre établi, son non-conformisme. Leur désir d'instaurer le royaume céleste en ce monde mettait les *Kızılbaş* en situation de perpétuelle opposition à l'Empire ottoman. Ceci atteste les liens de cette forme populaire de l'islam avec les mouvements messianiques musulmans. Ces derniers ont foisonné à l'époque de l'invasion mongole et il n'est pas étonnant de voir des "prophètes" et des "messies" jouer le rôle de devins ou de chamanes, prévenant et traitant le malheur parmi les tribus turkmènes en voie d'islamisation migrant vers l'Ouest. Sacralité et souveraineté fusionnent en c41 Le rôle important de cette sorte de personnages, nommés *evliya* (de l'arabe *veli* : proche de Dieu, ami de Dieu, saint) ou *kutb* (de l'arabe *qutb* : pôle, personne médiatrice entre Dieu et le monde) procède de la vénération d'Ali en tant que manifestation de Dieu sous forme humaine (*mazhar*), conjuguée avec la croyance en la réincarnation. Les imams des chiites, les prophètes, ainsi que les *babas*² –les saints locaux des musulmans hétérodoxes en Bulgarie– seraient des réincarnations d'Ali, qui est Dieu Lui-même (Mélikoff, 1992 ; Mikov I, 1998, pp. 527-532).

Le développement des mouvements gnostiques dans le nord-est du monde musulman (le Khorassan, actuellement divisé entre l'Iran, l'Afghanistan et le Turkménistan) s'est traduit aussi par la création d'une littérature qui correspondait aux représentations de ce milieu, ethniquement turco-iranien. Les traditions épiques iraniennes et turques y sont inextricablement mêlées à un substrat de croyances populaires et de démonologie primitive (Mélikoff, 1962, pp. 29-43). De la tradition islamique relève par ailleurs l'idée de guerre sainte menée contre les mécréants, contre les Yezidis (les sunnites), ainsi que contre des monstres fabuleux. Dans les milieux illettrés cette littérature a été le mode principal de propagation des idées mystiques et d'un idéal chevaleresque représenté par le héros épique, champion de la religion et défenseur du peuple dans sa lutte contre le tyran. Le merveilleux, les voyages vers les hauteurs habitées par les esprits, les combats contre les *div* ("démons", "ogres", en persan) –éléments caractéristiques des contes épiques et des épopées turco-iraniens et sujets de prédilection des Turcs– apparaissent aussi dans les vies traditionnelles de saints des confréries hétérodoxes (Mélikoff, 1962, pp. 27, 71-72).

2. *Baba*, en turc "père" ; mais l'origine probable est par confusion de l'arabe *bab* : "porte", titre donné à ceux qui propageaient l'islam (MÉLIKOFF, 1992, p. 142).

Ces *vilayetname* ("vies") tiennent à la fois de l'historiographie, par le souci de construire une séquence temporelle, et du récit de fiction. Ces biographies sacrées racontent comment au commencement des temps, la communauté *Kızılbaş*, grâce à des êtres surnaturels, est venue à l'existence. L'hagiographie de la confrérie bektachie, décrivant l'irruption du Sacré pour proposer un modèle et fonder un monde, ressortit proprement au mythe, au sens général du terme.

Le *vilayetname* de Demir Baba fournit de nombreuses informations sur le saint. Il constitue la mise par écrit de récits se rapportant à différents épisodes de sa vie. À son tour le texte est lu, raconté et enrichi par la tradition orale. Le *vilayetname* et les légendes transmises oralement représentent Demir Baba à la fois en tant que saint et en tant que preux. Ses exploits prodigieux et ses qualités morales sont mentionnés aussi dans les *nefes* (chants religieux), exécutés lors des réunions mystiques.

Le *turbe* (mausolée) de Demir Baba, situé à 30 km à vol d'oiseau au nord-est de Razgrad, dans la Bulgarie du Nord-Est, est un des sanctuaires les plus célèbres des musulmans hétérodoxes. Il s'agit d'un édifice de pierre à plan heptagonal (Mikov I, 1998, pp. 523-535), disposé dans un méandre de la rivière Krapinets (*Karapança*, en turc), lui-même entouré de falaises en forme de fer à cheval. C'est là que, selon la tradition, Demir se serait retiré et aurait vécu en ermite après l'échec de la révolte du cheikh Bedreddin, un "messie" arrêté et pendu en 1416 ou 1420. Il aurait construit lui-même son *turbe*. Un jour, ayant soif, il enfonce sa main dans la roche et une source jaillit nommée *Beş parmak* ("Cinq doigts"), une source qui ne tarit jamais, même durant les périodes de sécheresse, fréquentes dans la région. Sur un ponceau enjambant le ruisseau auquel donne naissance *Beş parmak*, on sacrifiait du bétail en l'honneur du saint³ (Stefanov, 1991).

Le *turbe* de Demir Baba est un centre sacré et rituel des musulmans hétérodoxes, un lieu de pèlerinage et de contact avec le surnaturel, mais il représente aussi un "livre", un "texte", composé de formes et phénomènes naturels, qui parle de la vie et de la personne du saint. L'emplacement du sanctuaire lui-même est significatif. Contrastant avec la plaine qui s'étale tout autour, la verticalité est puissamment évoquée par les falaises qui ferment l'horizon pour pousser le regard vers le ciel, et par l'étang nommé

3. Les sacrifices ont été déplacés à cause de l'aménagement d'un aqueduc captant l'eau de la source.

Dipsiz göl ("Lac sans fond"), ouverture menant au monde souterrain. Elle est aussi symbolisée par l'orme, ombrageant le turbe, qui aurait poussé à partir d'une broche plantée par Demir Baba (Noyan, 1995, p. 618). On montre la grotte que l'evliya aurait habitée, la pierre énorme, dont il se serait servi pour casser les noix, les empreintes de ses pieds dans les roches (Stefanov, 1991 ; Mikov II, 1998, p. 48). Les dimensions de son tombeau (plus de 3 m de longueur) laissent deviner sa taille de géant. À côté étaient placées les chaussures "en fer" (en fait, en airain, actuellement au Musée historique de Razgrad), qu'il aurait portées ; sur le mur pendait son couteau de poche aux dimensions de sabre (Yavachov, 1934, p. 9 ; Mikov III, 1998, pp. 20-23 ; Manova, 1992, pp. 29-30).

Les légendes dépeignent Demir Baba comme un maître de la nature et un démiurge. Le lecteur n'a pas oublié le pouvoir, dont il aurait fait preuve plusieurs fois, de faire jaillir de l'eau des roches. En enfonçant dans les roches ou dans le sol ses doigts ou son bâton, ou bien en versant de l'eau à terre, il fait jaillir des sources, qui aménagent l'espace habité – par exemple, au village de *Karakoç*, ainsi que au district de Choumen, Bulgarie du Nord-Est – la source de Karabounar (ou *Karapmar*), d'après les informations du *vilayet-name* (Noyan, 1995, p. 614 ; Iliev, 1991, p. 41). D'après une version de la légende citée ci-dessus, Demir Baba aurait créé avec les cinq doigts de sa main les sources de cinq rivières. Le ruisseau qui sourd à côté du *turbe* serait la paume du saint géant. La légende explique le nom de la rivière *Karapança*, dans laquelle se jettent un peu en aval du *turbe* les cinq autres, par le fait que Demir avait lavé sa main noire⁴ dans ses eaux (Iliev, 1991, p. 12).

Les habitants du village de Sevar, dans le district de Razgrad, en majorité musulmans hétérodoxes, fêtent le *Hidrellez* (le 6 mai) au bord d'un lac, à l'ombre des saules. Trois saints se seraient attardés là pour manger et y auraient laissé l'excédent de leur nourriture. On nomme ce site "le Jardin de Demir Baba" (Teodorov, 1972, p. 54). Ce nom peut s'expliquer par l'association d'idées, eau - végétation - fertilité - début de l'été (*Hidrellez*) - nourriture, toutes liées au saint dans les représentations locales.

Grâce à la présence bienfaisante de Demir Baba, la région devient fertile et habitable, mais l'œuvre de celui-ci ne se limite pas à cela. Il transmet son savoir-faire pour améliorer et faciliter la vie

4. *Kara* (turc) : "noir" ; *pança* (persan) : "main". À noter l'homonyme *kara* (turc) : "terre ferme".

des hommes. La plupart des légendes sont en rapport avec son nom –Demir, signifie “fer” en turc– et le représentent comme le premier forgeron, celui qui aurait appris aux hommes à extraire le fer et en fabriquer des outils. Son couteau de poche lui servait pour tailler les blocs de pierre nécessaires à la construction de son mausolée. Il aurait emprunté sa hache (à deux tranchants, similaire à la *labrys* préhistorique) à Husein Baba, un autre saint, dont le *turbe* se trouve dans la région, pour élever son *tekke* (établissement des confréries mystiques musulmanes, “monastère” de derviches). Il serait aussi l’inventeur de beaucoup, sinon de tous les outils en fer : le soc, la cisaille à tondre les moutons, la flèche à pointe de fer, le piège à fauves. Ce serait lui qui apprit aux hommes à faire du feu à l’aide de fer et de silex. L’association fer - feu est par ailleurs attestée par l’assertion selon laquelle Demir avait appris aux hommes à rôtir la viande.

Et c’est encore lui qui enseigna à son peuple comment fabriquer du fromage, séparer le miel de la cire, construire des moulins à eau, fabriquer des charrettes à quatre roues (Iliev, 1991, pp. 14, 20-22).

Il faut noter que certains de ces savoir-faire auraient été donnés, selon la tradition, à ses confrères babas, en échange de services qu’ils lui avaient rendus. Cette société de saints, au sein de laquelle agit Demir, rappelle la “société épique” décrite dans les épopées.

Les événements qui entourent la naissance du héros en font, dès le début, un être à part, comme est particulier le destin qui l’attend. Son histoire commence par le mariage de ses futurs parents, qui occupe une place importante dans le *vilayetname*. Son père Hacı (prononcer : Hadji), ou Ali, ou Turhan, selon les versions, est un derviche, disciple du “pôle” Akyazılı Baba Sultan, qui monte Hacı pour voyager ou se promener. Ayant choisi la voie spirituelle, Hacı ne veut pas se marier, mais Akyazılı réplique : « Et alors, comment naîtra Kara Demir ? » Dans une des versions orales, Akyazılı rajeunit le vieux Hacı pour le rendre apte à remplir sa fonction de père. Selon un autre récit, le mariage prédestiné du derviche aurait lieu là où il se rendrait sur un bât merveilleux reçu du Prophète.

La rencontre des futurs époux se produit aussi d’une manière paradoxale. Les derviches de Akyazılı sont descendus chez une personne aisée, dont la famille, paraît-il, s’est récemment convertie à l’islam. À l’heure de la prière, le patron de la maison distribue des carpettes à ses hôtes. Sa fille Zahide (ou Durdane) refuse de

céder la sienne à Hacı. Leur dispute est interprétée par Akyazılı Baba comme le signe de leur future alliance, ou bien des dons prodigieux que posséderait la progéniture de cette femme (Yavachov, 1934, p. 5 ; Şerifov, 1967, pp. 121-122 ; Noyan, 1995, p. 612).

La conception même de Demir relève d'un phénomène hors du commun. D'après le *vilayetname* et certaines versions orales, il est conçu avant que les époux s'unissent (Liptchev, 1986, p. 108).

Les circonstances extraordinaires qui entourent la naissance de Demir trouvent des parallèles dans la légende de la conception de Balım Sultan, le réformateur de l'ordre bektachi. Sa mère, une princesse bulgare de la région d'Andrinople, avait fait le vœu d'épouser celui qui prierait sur le tapis suspendu au mur. Par suite de ce "vœu imprudent", elle se voit obligée de se marier à un vieux derviche. Comme elle refuse, celui-ci plonge son doigt dans du miel, puis le met dans la bouche de la vierge, qui conçoit l'enfant dont "la force" se trouvait déjà dans son corps (Birge, 1937, p. 56).

Al-Khadir, figure mythique qui joue un rôle important dans l'imaginaire des mystiques de l'islam (et notamment chez les mystiques turcs) serait aussi, selon certains commentateurs médiévaux du Coran, le fils de parents non-arabes et non-musulmans : fils d'un Persan et d'une Grecque, ou d'un Grec et d'une Persane, ou encore le fils de la fille de Pharaon (comme il fut contemporain de Moïse) (cf. l'art. Al-Khadir, in EI²). Rappelons que Digénis Akritas, le héros de l'épopée byzantine, était également le fils d'un émir arabe et d'une princesse byzantine. Son nom même (Διγενής) peut être interprété comme "celui qui possède deux sangs" (Popova, 1985, p. 21). Les deux oppositions, parents non-musulmans/enfant-evliya et naissance/refus du mariage (du côté féminin) et impuissance (du côté masculin), expriment l'origine divine du héros. Rien ni personne ne peut empêcher la réalisation de ce qui est prédestiné.

L'importance attribuée à l'enfant qui doit naître de ce couple, est exprimée par la présence de tous les *murşid* (maîtres) bektachis de la Bulgarie Orientale et du sultan lui-même (Noyan, 1995, p. 612). La nature surhumaine de Demir apparaît dès son enfance, qui se passe, comme celle de Balım Sultan, dans un tekke. Il est élevé par Akyazılı Sultan. Il ne sort pas au dehors avant d'acquérir une force herculéenne. Encore enfant il fait preuve de sa capacité d'accomplir des miracles : avant de les mettre au feu, il redresse les bûches tordues (Noyan, 1995, p. 612).

À l'âge de 17 ans, Demir est appelé par Kıdemli Baba Sultan, un autre saint important dont le *turbe* se trouve près de Nova

Zagora, en Bulgarie du Sud, pour rendre plus douces les dernières heures de sa vie terrestre. Puis Akyazılı et Demir voyagent pendant cinq ans, faisant le pèlerinage de nombreux mausolées de saints et visitant les *meydan* ("salles de réunion") de la Bosnie jusqu'en Dobroudja. À l'issue de ce voyage, Demir reçoit de Akyazılı, qui meurt peu après, le *kutupluk postu* : la peau sur laquelle s'assied le "pôle", signe de sa dignité (Noyan, 1995, pp. 612-613). À partir de ce moment commencent les aventures extraordinaires de Demir.

Il faut ajouter aux informations du *vilayetname* une légende répandue parmi les musulmans hétérodoxes en Bulgarie du Nord-Est et publiée par Asen Sevarski (Sevarski, 1986, pp. 21-23). L'adolescent Hasan –un autre nom attribué au héros– est journalier chez un riche seigneur. Il lui demande la permission de se rendre aux luttes organisées à l'occasion de noces dans un village de la région. Le patron consent, à la condition que Hasan ramasse d'abord quarante charrettes de fagots. À sa surprise, le lendemain matin la tâche est accomplie. Pour ne pas être en retard, le jeune Hasan s'élance en faisant des bonds gigantesques. Un poulain merveilleux apparaît, lui parle à l'oreille et le transporte en quatre-vingt-dix sauts au village. Après avoir vaincu tous ses rivaux, Hasan doit affronter le champion Kayakıran, "Celui qui brise les rochers". Leur corps à corps dure longtemps et Hasan, au bout de ses forces, prie Dieu de l'aider. C'est ainsi qu'il parvient à soulever son adversaire et à le renverser à terre. Mais le jeune héros doit encore se défendre contre les gardes armés envoyés par les notables du village, mécontents de sa victoire. Hasan brise leurs lances, et la foule de s'exclamer : « Demir, demir (Fer, fer) » –mot qui remplace le nom du jeune champion, auquel s'ajoute aussi le titre de *pehlivan* ("lutteur" et "héros", en turc).

Dans ce récit, l'adolescent doit d'abord accomplir deux tâches difficiles, qui dépassent les forces d'un homme ordinaire. Pour y parvenir le héros fait preuve de courage et de détermination, mais aussi de ses pouvoirs merveilleux et de la grâce divine dont il jouit. Les luttes auxquelles Hasan participe peuvent être interprétées d'un point de vue social. Ayant surmonté les obstacles, il peut prendre part à la compétition, ce qui signifie qu'il est admis dans la société en tant que majeur. Chaque combat victorieux représente un degré plus haut dans l'échelle sociale.

Mais si la participation de l'adolescent aux luttes compétitives est considérée comme normale, sa victoire inattendue est perçue comme inacceptable. Les luttes organisées par les notables du village présentent au départ un caractère de symétrie puisque

les règles sont les mêmes pour tous les participants. Pourtant les lutteurs ne sont pas égaux : il y a parmi eux « le *pehlivan* le plus fort entre la mer Égée et le Danube ». Invité par les notables, c'est lui qui les représente dans les compétitions. Sa victoire présumée sur les paysans du village doit confirmer l'autorité des seigneurs. Leur but est de profiter du jeu sportif pour affermir leur propre situation privilégiée au sein de la société locale. La victoire de Demir Hasan, aidé du ciel, est une victoire de la justice sur l'inégalité sociale, ainsi qu'une victoire de la religion sur le pouvoir séculier⁵.

Plus tard, Demir se présente aux luttes organisées par le sultan lui-même à l'occasion d'une fête. Là, il remporte encore la victoire et provoque la colère du monarque. Le héros doit être exécuté, mais le grand vizir par égard pour sa force, lui fait grâce et le met en prison. La répétition de l'épisode, transposé dans la capitale de l'empire ottoman, sert de prologue à un motif universel, connu dans les épopées iraniennes, russes, sud-slaves, françaises (Jirmunskii, 1962, pp. 130-136 ; *B'lgarski younachki epos*, 1971, NN, pp. 59-62, 74). Trois cents ans plus tard, le sultan reçoit un message du tsar russe. Ce dernier lui annonce l'arrivée de ses lutteurs. Les combats entre eux et les lutteurs du sultan décideront du sort de vastes territoires limitrophes des deux empires (la Bulgarie de l'Est et les pays roumains). Le sultan se souvient alors de Demir Baba et regrette sa mort. Apprenant que le *pehlivan* est toujours vivant, bien qu'emprisonné, il le libère et fait tout son possible afin que le héros retrouve ses forces. La description de la libération de Demir relève de l'hyperbole : quarante forgerons, précédés de douze serviteurs portant des torches, sont envoyés pour trancher ses chaînes ; neuf barbiers cassent une douzaine de ciseaux et neuf peignes, en coupant ses cheveux et sa barbe. En trois mois, le héros mange douze taureaux et cent vingt chèvres pour reprendre force. Cette description du preux géant est à la limite de l'épopée et du conte. Elle est composée non sans humour, mais surtout avec amour.

Demir combat contre les lutteurs russes et les vainc tous à la fois (Yavachov, 1934, p. 6 ; Iliev, 1991, pp. 48-50). Une légende similaire nous est parvenue grâce à l'infatigable voyageur ottoman du XVII^e siècle Evliya Çelebi. Un certain Demir *pehlivan* aurait mis en morceaux quatre lutteurs, forts comme des lions, en présence

5. Cette interprétation est fondée sur l'analyse des rapports jeu - rite de Claude LÉVI-STRAUSS (1962, pp. 44-47).

du sultan Selim Ier (1512-1520). Les adversaires de ce Demir sont appelés *Yezidi* (sunnites), ce qui définit le milieu d'origine probable de cette légende comme hétérodoxe (Evliya, 1986, p. 365).

La légende montre un Demir Baba défenseur de sa patrie et de son peuple. Malgré ses souffrances en prison, il ne se fait pas prier et aide le sultan contre l'agresseur. Sa victoire est synonyme de victoire de la justice. Elle signifie aussi la supériorité de sa doctrine, et de la communauté dont il fait partie, sur les sunnites. Demir refuse les cadeaux offerts par le sultan, mais accepte d'aller combattre le dragon, qui s'est établi en Russie. La vocation du héros est d'aider les hommes et de supprimer le mal où qu'il soit.

Le thème universel du héros *draconoctone* est présent dans les traditions de toutes les nations balkaniques. Le combat contre le monstre a pénétré dans l'imaginaire religieux, chrétien et musulman, au point de devenir l'exploit le plus célèbre de certains saints (Zakhos-Papazahariou, 1973 ; Benovska-S'bkova, 1992).

D'après le *vilayetname*, Demir Baba est appelé à tuer le dragon qui vit "au pays des Tatares" (les steppes au nord de la mer Noire et la Crimée). Il se charge de cette mission, parce que les habitants du pays sont des musulmans. Le *bey* (le gouverneur) rend hommage au saint thaumaturge en le faisant monter son propre cheval, tandis que lui-même le suit à pied. Le dragon défaille en entendant le cri du héros, qui le tue. Selon une autre copie du *vilayetname*, Demir parvient à vaincre le monstre au moyen de "trucs bizarres" et à l'aide d'un "fusil allemand" (Teodorov, 1980, pp. 34-35 ; Gramatikova, 1998, pp. 422-424). Cette version insiste sur la piété du héros : il prie et fait l'éloge du Prophète avant et après le combat. Il invite ceux qui désirent recevoir son aide à embrasser son tapis de prière et à s'essuyer avec la serviette dont il s'est servi après l'ablution rituelle (*aptes*). Demir ne garde pas les cadeaux offerts par le bey, mais en fait don à la ville sainte de la Mecque et au tekke de Dursun Baba (Gramatikova, 1998, pp. 422-423).

Demir tue encore le dragon "du pays de Moscou", qui serait le jumeau de celui du pays tatar. Le roi de Moscou lui propose de gouverner une vaste région, mais le héros refuse. Son village natal lui est plus cher. Il emmène 47 000 musulmans, qu'il installe au "pays de l'islam". Il renonce encore une fois à la souveraineté en les exonérant d'impôt (Gramatikova, 1998, pp. 422-423 ; Iliev, 1991, pp. 51-53).

Le combat de Demir Baba contre le dragon du pays de Bogdan (Moldavie) est décrit comme une bataille gigantesque et

presque cosmique. Le souffle du monstre se transforme en brouillard, qui s'abat sur toute la plaine. Le sabre du preux est comparé à l'éclair, qui d'ailleurs est le sabre d'Ali (Yavachov, 1934, pp. 6-8 ; Iliev, 1991, pp. 33-34). Le succès du héros n'est pas seulement dû à sa vaillance, mais aussi à un savoir mystérieux : il ne taille que six des sept têtes du dragon, parce que trancher la septième aurait amené la renaissance du monstre. C'est ce détail qui exprime le mieux l'idée que l'apparition de Demir Baba, preux et saint, est un moment crucial pour toute l'humanité. Il met fin au temps cyclique pour fonder une nouvelle époque.

Les combats de Demir contre les dragons ont lieu dans des espaces situés entre les deux empires, ottoman et russe, qui ont servi de champ de bataille à maintes campagnes militaires. À la différence des victoires contre les dragons de Sarı Saltuk, qui finissent par l'islamisation des pays, Demir apparaît non pas comme le propagateur de l'islam, mais comme le défenseur et le protecteur des musulmans, menacés par les attaques ou par la tyrannie des monarques infidèles (Alexiev II, 1999).

Un *nefes* des musulmans hétérodoxes de la Bulgarie du Nord-Est donne une interprétation morale du combat contre le dragon. D'après ce texte, l'hydre à sept têtes serait l'homme vicieux, qui doit vaincre les sept défauts : l'égoïsme, la richesse, l'orgueil, la débauche, l'impatience, l'ambition, la causticité. Il faut décapiter cette hydre pour devenir un homme véritable (Marinov, 1955, p. 112). Ces vers moralisateurs témoignent des liens étroits entre la doctrine mystique et les traditions épiques. Ils confirment aussi que les combats de Demir Baba, représentant des batailles contre les monstres habitant les profondeurs de l'âme humaine, font partie de son parcours initiatique.

Demir s'illustre encore en tant que *gazi*, guerrier de l'islam. Il est attaqué en Hongrie par un preux chrétien, Marko. Armé de son bâton et aidé de cinq ou six derviches, Demir arrive à écraser l'armée de Marko, qui compte plus de trois mille personnes. Marko est obligé de se convertir à l'islam, mais garde son nom, selon la volonté de Demir (Teodorov, 1980, pp. 34-35)⁶. Cet épisode de la

6. Certains auteurs ont vu en Marko le héros de l'épopée bulgare et serbe Kralj Marko, interprété comme ennemi. Ce serait un cas très intéressant d'emprunt d'un personnage d'une autre épopée pour l'utiliser comme antagoniste. Malheureusement il semble impossible de démontrer cette hypothèse. S'il faut chercher un prototype historique de ce personnage, on pourrait citer le *haidouk* dalmate Deli Marko, qui prit part à la guerre de l'empire des Habsbourgs et leurs alliés contre les Ottomans de 1593-1606 (*Istoria na B'lgaria*, 1983, p. 187 ; VELIKI, 1973, pp. 66-67).

biographie épique du héros permet de déceler quelques points essentiels des représentations du saint preux chez les musulmans hétérodoxes. Il est toujours en position de faiblesse : ses adversaires sont plus nombreux et mieux armés ; ce sont eux qui l'attaquent et lui doit se défendre ou défendre un pays, un peuple agressé. Ses victoires sont dues à ses vertus, courage, vaillance, force extraordinaire, mais surtout au fait qu'il est du côté de la justice. Et comme le revers de la protection des justes est la punition des injustes, Demir est aussi celui qui châtie.

Les parcours initiatiques de Demir Baba se terminent lorsque sa mère lui rappelle la tâche à laquelle il est prédestiné. Ce message est construit sur l'opposition *veli* (saint) / *deli* (fou ; au sens figuré : preux) (Iliev, 1991, p. 46). L'éducation dans le *tekke* de Akyazılı Baba, la possession des signes du "pôle", le pèlerinage aux lieux saints de l'islam mystique, les luttes, les combats contre des monstres et contre les infidèles sont à la fois les exploits d'un preux et les degrés de perfectionnement d'un mystique, la preuve des vertus et des pouvoirs merveilleux du saint preux. Malgré l'opinion de la mère, c'est au moyen de ces exploits que son fils avance et accomplit son destin.

Il faut encore noter que par cette "activité héroïque" Demir se fait connaître dans des milieux sociaux et ethniques divers : tout d'abord, parmi les mystiques, puis parmi les paysans de sa région, dans la capitale et, enfin, parmi les nations chrétiennes voisines. À la fin de son initiation, sa gloire s'est répandue sur un vaste territoire. À partir de ce moment Demir Baba commence à remplir sa mission de prédicateur.

Les légendes contenues dans le *vilayetname* relatent qu'il rencontre les mêmes difficultés lors de sa mission spirituelle. Il est chassé ou invité à quitter les villages malgré les miracles accomplis (Noyan, 1995, p. 614). Il reçoit dans son *tekke* les visites du sultan et du tsar russe, mais de nouveau ils ne comprennent pas le sens de ses paroles et sont punis – l'un par l'indigestion, l'autre par la constipation (Iliev, 1991, pp. 63-68). En revanche, il est un médiateur bienveillant pour tous ceux qui viennent chercher sa bénédiction afin d'être guéris, d'avoir des enfants, d'avoir une alliance heureuse. Les nombreux sacrifices et dons (vêtements, serviettes, etc.) au *turbe* en témoignent.

La biographie de Demir Baba, sacrée et épique à la fois, est un des meilleurs exemples qui peuvent servir à l'étude des représentations traditionnelles des musulmans hétérodoxes en Bulgarie. Elle témoigne du rôle central des saints dans l'imaginaire

des membres de cette communauté religieuse. Héritiers des traditions épiques turques et iraniennes, les saints des *Kızılbaş* deviennent l'agent, le facteur actif qui personifie la communauté dans ses rapports avec le milieu naturel et social.

BIBLIOGRAPHIE

ALEXIEV Bojidar (I), « Demir Baba pehlivan't » (Demir Baba le lutteur), in *Turskiiat folklor v B'lgaria* (Le folklore turc en Bulgarie), Choumen, 1999, pp. 72-84.

ALEXIEV Bojidar (II), « Motiv't za zmeeborstvoto pri heterodoksnite musulmani u nas » (Le motif du combat contre le dragon chez les musulmans hétérodoxes), *B'lgarski folklor*, 1999, n° 1-2, pp. 17-27.

BABINGER Franz, « Das Bektaschi-Kloster Demir Baba », in BABINGER Franz, *Rumelische Streifen*, Berlin 1938, pp. 43-52.

BENOVSKA-S'BKOVA Milena, *Zmeiat v b'lgarskia folklor* (Le Dragon dans le folklore bulgare), Izdatelstvo na B'lgarskata Akademia na naoukite, Sofia, 163 p.

BIRGE John Kingsley, *The Bektashi Order of Dervishes*, Lusac-Hartford Seminary Press, Londres-Hartford 1937, 271 p.

BOTCHKOV Plamen, « K'm v'prosa za edinstvoto na b'lgarskiiia folkloren epos za younatsi » (Sur la question de l'unité de l'épopée folklorique bulgare), *B'lgarski folklor*, 1987, n° 2, Sofia, pp. 58-63.

« B'lgarski younachki epos » (L'Épopée bulgare des preux), *Sbornik za narodni oumotvorenia* 53 (1971), Sofia, 1056 p.

Et² : *Encyclopædia of Islam*, Leiden, New edition.

EVLIYA ÇELEBI, *Seyahatname* (Récits de voyage), C. III-IV, Akide-Uçdal, Istanbul 1986.

GRAMATIKOVA Nevena, « Jitieto na Demir Baba i s'zdavaneto na r'kopisi ot musulmanite ot heterodoksnite tetchenii na isliama v Severoiztochna B'lgaria (izvor za kulturnata i religioznata im istoria) » (La vie de Demir Baba et la création de manuscrits par les musulmans des courants hétérodoxes en Bulgarie du Nord-Est, source de leur histoire culturelle et religieuse), in GRADEVA Rositsa et IVANOVA Svetla (eds.), *Musulmanskata kultura po*

b'lgarskite zemi (La culture musulmane sur le territoire bulgare), IMIR, Sofia 1998, pp. 400-432.

ILIEV Boris, « Teketo Demir boba, staro trakiisko svetilichte v Loudogorieto » (Le Tekke de Demir Boba, ancien sanctuaire thrace dans le Loudogorié), *Vekove*, 1982, n° 6, Sofia, pp. 66-72.

— « Legendi i predaniia za teketo Demir Baba, staro trakiisko svetilichte v Loudogorieto » (Légendes et traditions du tekke de Demir Baba, ancien sanctuaire thrace dans le Loudogorié », in *Severoiztochna B'lgaria - drevnost i s'vremie* (Bulgarie du Nord-Est - antiquité et modernité), Izdatelstvo na B'lgarskata akademija na naoukite, Sofia 1985, pp. 222-228.

— *Jelesnia bachta - Demir Baba*, NPS Zachtita, Sofia 1991, 80 p.

Istoria na B'lgaria, t. IV, Izdatelstvo na B'lgarskata akademija na naoukite, Sofia 1983, 399 p.

JIRMUNSKII Victor, *Narodny geroitcheskii epos* (L'épopée héroïque populaire), Goslitizdat, Moscou-Léninegrad 1962, 435 p.

LÉVI-STRAUSS Claude, *La Pensée Sauvage*, Plon, Paris 1962, 360 p.

LIPTCHEV Roumen, « B'lgarski ezitcheski i hristiianski folklorni motivi v predaniia za Demir Baba » (Motifs folkloriques païens et chrétiens bulgares dans les traditions de Demir Baba), *Dobroudja* 3 (1986), Varna, pp. 107-118.

MANOVA Tsvetana, « Jelesnite ts'rvuli v traditsionnata ni kultura » (Les chaussures en fer dans notre culture traditionnelle), *B'lgarska etnologia*, 1992, n° 2, Sofia, pp. 16-31.

MARINOV Vasil, « Aliani (K'z'lbachi). Proizhod i obchtestvena organizatsiia » (Aliani, Kızılbaş. Origine et organisation sociale), *Izvestia na Etnografskia Institut s muzei* 2 (1955), pp. 102-114.

MÉLIKOFF Irène, *Abu Muslim, le "Porte-Hache" du Khorassan dans la tradition épique turco-iranienne*, Adrien Maisonneuve, Paris 1962, 145 p.

— *Sur les traces du soufisme turc. Recherches sur l'islam populaire en Turquie*, Isis, Istanbul 1992, 176 p.

MIKOV Lubomir (I), « Interiorna oukrasa na bektachkite grobnitsi v B'lgaria (stenopisi, kartini, chtampi) » (Décoration à l'intérieur des les mausolées bektachi en Bulgarie, peintures murales, tableaux, estampes), in GRADEVA Rositsa et IVANOVA Svetla (eds.), *Musulmanskata kultura po b'lgarskite zemi*, IMIR, Sofia 1998, pp. 520-550.

MIKOV Lubomir (II), « Kamenni relefi pri bektachkite grobnitsi v B'lgaria » (Reliefs sur pierre dans les mausolées bektachi en Bulgarie), *Problemi na izkoustvoto*, 1998, n° 4, pp. 42-49.

MIKOV Lubomir (III), « Metaloplastika i d'rvorezba pri heterodoksnite musulmani v B'lgaria (Bektachi i K'z'lbachi » (Sculpture sur métal et sculpture sur bois chez les musulmans hétérodoxes, Bektachi et Kızılbaş), *Minalo*, 1998, n° 2, Sofia, pp. 20-32.

NOYAN Bedri, *Bektaşîlik Alevîlik nedir ?* (Qu'est-ce que l'alévisme et le bektachisme ?), Ant/Can, Istanbul 1995, 636 p.

POPOVA Tatiana Vasilievna, *Vizantiiskaia narodnaia literatura* (La littérature populaire byzantine), Naouka, Moscou 1985, 272 p.

SEVARSKI Asen, *Pred oltara na og'nia* (Devant l'autel du feu), B'lgarski pisatel, Sofia 1986, 135 p.

STEFANOV Yordan, « Istoriko-arheologitcheskiiat rezervat "Sborianovo" i kultoviiat kompleks "Demir baba teke" » (La réserve historico-archéologique "Sborianovo" et le sanctuaire "Demir Baba Tekke"), in GHEORGHIEVA Ivanitchka (ed.), *B'lgarskite aliani* (Les Aliani bulgares), Universitetsko izdatelstvo "Sv. Kliment Ohridski", Sofia 1991, pp. 9-33.

ŞERİFOV Ahmet, *Adım adım memleket* (Voyage à travers la patrie), Narodna prosveta, Sofia 1967, 185 p.

TEODOROV Evgenii K., *Drevnotrakiisko nasledstvo v b'lgarskia folklor* (Patrimoine thrace antique dans le folklore bulgare), Naouka i izkoustvo, Sofia 1972, 303 p.

— « Proizhod na niakoi predaniia i legendi v Loudogorieto » (L'origine de quelques légendes du Loudogorié), *Ezik i literatura*, 1973, n° 2, Sofia, pp. 45-56.

— « Ostat'tsi ot prab'lgarski folklor v Severoiztochna B'lgaria » (Survivances du folklore des Protobulgares en Bulgarie du Nord-Est), *B'lgarski folklor*, 1980, n° 1, Sofia, pp. 25-38.

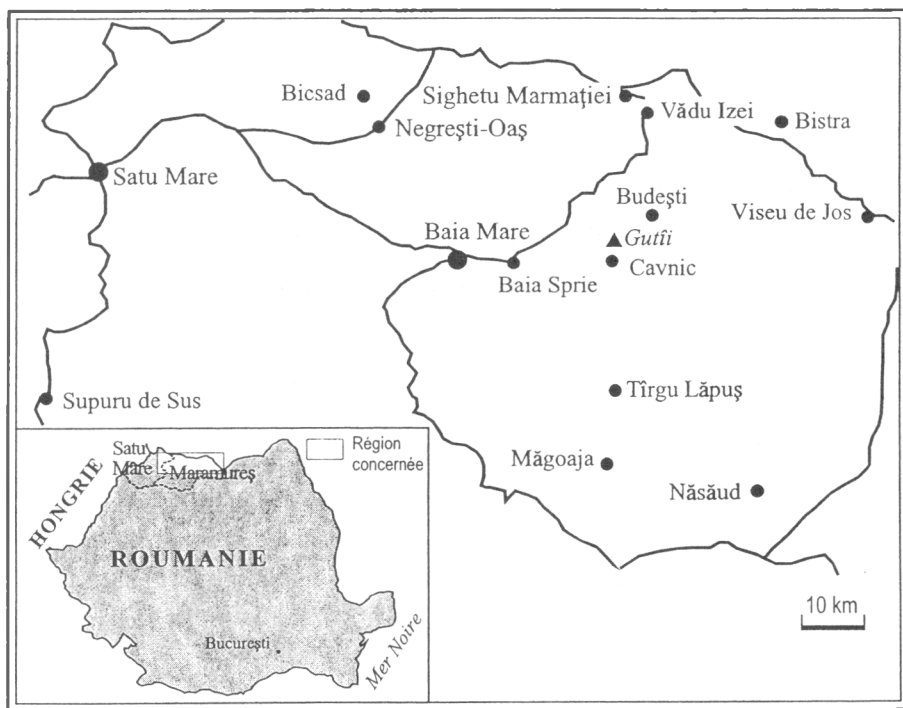
VELIKI Konstantin, « Pohodite na Mihail Vitiazul na youg ot Dounav » (Les campagnes de Mihail Vitiazul au sud du Danube), *Istoritcheski pregled*, 1973, n° 1, Sofia, pp. 63-72.

YAVACHOV Anani, *Teketo Demir Baba* (Le Tekke de Demir Baba), Razgradsko arheologitchesko drujestvo, Razgrad, 1934, 41 p.

ZAKHOS-PAPAZAHARIOU E., « Le thème printanier du héros draconoctone dans les légendes d'Albanie et de Grèce », *Makedonski folklor* 12 (1973), pp. 21-24.

**Pintea Viteazul,
figure héroïque du Maramureș :
entre histoire et tradition orale**

Micheline LEBARBIER
LACITO, CNRS - Paris



Lieux où a vécu et combattu Pintea Viteazul

La pensée symbolique est infiniment plus riche, à certains égards, que la pensée historique.

J. Chevalier, 1969, p. XXXI

La tradition orale roumaine est riche de légendes concernant ces bandits au grand cœur qui, en marge de la société, cachés avec leurs compagnons au fond de la forêt, luttèrent contre l'ordre féodal et, par conséquent, défendaient les pauvres et les opprimés contre les riches et les oppresseurs. Dans le Maramureș, province du nord de la Roumanie, le nom de Pintea Viteazul (*viteazul* : le brave) revient souvent encore, dans un chant populaire apparemment connu de tous :

*« Dans tout le Maramureș,
Il n'y en a pas un comme Pintea Viteazul
Il n'y en a pas un comme Pintea le haïdouk...
Les riches, il les mettait au pied du mur,
Les pauvres, il les protégeait bien... »¹*

(Al. I. Amzulescu, 1981, p. 573)

Mais en confrontant faits historiques et tradition orale, on s'aperçoit que l'imagination populaire a réinterprété, modifié, et même créé des motifs et donné à son héros une dimension légendaire, voire surnaturelle. La présente étude se propose de mettre en parallèle le personnage historique de Pintea Viteazul tel qu'il est consigné dans les documents de l'époque et le personnage qui survit dans la tradition orale : les ballades, les légendes, les chants épiques ainsi que les récits qui circulent encore aujourd'hui à son propos.

1. La traduction est de l'auteur, il en va ainsi de tous les textes roumains qui ont nourri cette étude.

Les faits historiques ²

Le contexte

À la fin du XVII^e siècle, la Transylvanie était encore soumise au régime féodal et les obligations des serfs envers les nobles et l'État étaient déjà très lourdes. Elles s'accrurent encore après 1688, à partir du moment où la Transylvanie rejetant la suzeraineté de l'Empire Ottoman se soumit, bon gré mal gré, à l'occupation autrichienne qui fut officialisée en 1691. Aux privilèges de la noblesse qui se trouvèrent renforcés, s'ajouta l'entretien de l'administration et de l'armée impériale (C. Daicoviciu et M. Constantinescu, 1965, p. 139)³ qui, au départ, était cantonnée dans le Maramureș ; puis elle occupa progressivement toute la Transylvanie (V. Ursu, 1998, p. 3). Elle était en grande partie constituée de mercenaires ; les ravages que la guerre entraînait dans les campagnes étaient aggravés par leurs exactions. Il s'ensuivit pour les paysans asservis, outre un accroissement des dîmes et redevances imposées par l'administration des Habsbourgs⁴, la désolation de voir le fruit de leurs efforts dévasté.

À titre d'illustration voici comment Hyppolyte Desprez décrit l'environnement et la vie quotidienne de ces paysans :

« Que de misères accumulées dans ces villages d'un aspect si pauvre et si repoussant ! Des huttes étroites et sombres, formées de tronçons d'arbres grossièrement attachés ensemble par des liens

2. Ce qui suit est en grande partie tiré d'un texte publié par Madame Viorica URSU du Musée d'histoire de Baia Mare (voir bibliographie, 1998, pp. 1-3 ; je la remercie très chaleureusement de m'avoir communiqué ce document ainsi que les illustrations que l'on verra en fin d'article) ; de l'étude de Radu NICULESCU, 1962, pp. 58-71, la plus complète à ma connaissance sur notre héros ; de la communication publiée de Aurel SOCOLEAN au symposium de Borșa, 1997, pp. 147-150 ; et du livre de Constantin DAICOVICIU et Miron CONSTANTINESCU, 1965, notamment le chapitre concernant « La principauté de Transylvanie sous la domination des Habsbourgs », pp. 137 et ss.

3. Concernant la population roumaine en particulier, ils notent : « Quant aux masses productrices en général et spécialement celle des Roumains, elles furent mises à rude épreuve : l'exploitation féodale et fiscale fut maintenue pareille à celle du temps des Turcs, les impôts et les obligations militaires, plus lourdes ; ni la religion orthodoxe ni la "nation" roumaine ne furent reconnues. Les Roumains devaient endurer ainsi le double joug de l'exploitation féodale et de la persécution nationale ».

4. R. NICULESCU, 1962, p. 58. Voir aussi Ladislav MAKKAÏ, 1946, p. 255 : « ...en 1697, le tribut annuel dû à Vienne atteignit un million de florins, dix fois plus qu'il n'était prévu. Le pays s'endetta, le peuple connut la plus noire misère que vinrent encore accroître l'intransigeance des percepteurs d'impôts et la conduite inqualifiable des mercenaires allemands, qui pillèrent le pays... ».

d'osier et recouverts d'argile et de paille, tout cela jeté pêle-mêle autour d'une église en ruine à quelque distance du domaine, voilée pour l'extérieur. Entrez sous l'humble toit : hommes et bestiaux y couchent pêle-mêle en hiver sur la même paille. Rarement vous y trouverez un lit de camp, quelques sièges en bois, quelques ustensiles de ménage. Rien de plus triste que ce spectacle de la famille au foyer, si ce n'est cette foule de travailleurs en haillons que les officiers domaniaux chassent devant eux comme un vil troupeau, le matin, dès le lever du soleil pour les conduire à la corvée. »

(H. Desprez, 1850, p. 169)

Dans ce contexte de destruction et d'asservissement poussé à l'extrême, auquel s'ajoutait le problème religieux (s'appuyant sur les Jésuites, l'Empire d'Autriche voulait imposer la religion catholique), la seule alternative qui restait était le soulèvement. Celui-ci sera impulsé par le prince François II Rákóczy à partir de 1703. Les populations, toutes nationalités et classes sociales confondues, s'y rallièrent en masse⁵.

Avant qu'il ne se présente un chef politique fédérateur, un certain nombre de paysans partirent dans la forêt, s'unirent en bandes avec le soutien de la population locale qui leur assurait le ravitaillement, les renseignait et parfois les cachait. Ils commettaient des actions contre l'armée impériale et les potentats locaux. Ces hommes révoltés, en marge de la société, étaient vus comme des justiciers autant que des bandits. C'est le sens que recouvre en roumain le terme de *haiduc*⁶. Pintea fut, pour la Transylvanie de l'époque, le plus fameux d'entre eux. À tel point que de nombreux chefs de *haidouks* prirent son nom après sa mort ; ce phénomène se prolongea pendant près de deux siècles, ce qui ne manqua pas de perpétuer et d'alimenter sa légende⁷. À tel

5. C. DAICOVICIU et M. CONSTANTINESCU, 1965, p. 140. Voir aussi L. MAKKAÏ, 1946, p. 256, à propos de François II Rákóczy : « Figure essentiellement noble et énergique, (...) [il] contrastait étrangement avec ses contemporains. Sa force de caractère, sa compréhension à l'égard des serfs... le désignaient comme chef. (...) Parti de Haute Hongrie à la tête de quelques nobles persécutés et de quelques centaines de paysans désespérés, il eût vite fait de ranger tout le pays à ses côtés. La même année, le mouvement atteignit la Transylvanie ».

6. V. URSU écrit à ce propos, 1998, p. 3 : « La vie de *haidouk* devint la seule forme de soulèvement possible, en essayant ainsi de rendre justice et de venger l'injustice. Les hommes les plus courageux prirent le chemin de la forêt... ».

7. Voir A. SOCOLEAN, 1997, pp. 148-150, qui parle même de « véritable dynastie Pintea », et cite (p. 150) le cas d'un paysan qui, en 1870 (167 ans après la mort de Pintea), réclame justice et menace, s'il n'obtient pas réparation, de partir vivre en forêt avec le célèbre *haidouk* !

point également que certains historiens considèrent que c'est lui qui, du moins dans les premiers temps, conduisit la révolte de François II Rákóczy dans le nord de la Transylvanie (V. Ursu, 1998, p. 3).

Le personnage de Pintea

Les documents s'accordent pour situer la naissance de Pintea dans le village de Măgoaja près de Dej dans les années 1660 ou peut-être 70, certains sont même précis quant au jour et moins quant à l'année et parlent du 25 février (A. Socolean, 1997, p. 147). Le véritable nom de Pintea serait Pintea Grigore ou Gligor et certains documents attesteraient qu'il proviendrait d'une famille de la petite noblesse d'origine hongroise, d'autres qu'il aurait été anobli (au rang le plus modeste) par Georges II Rákóczy pour « *services militaires rendus* » : quoiqu'il en soit il est difficile d'établir catégoriquement l'origine sociale de Pintea (R. Niculescu, 1962, p. 59). Aucun texte n'apporte d'éléments fiables en ce qui concerne son enfance et sa jeunesse, d'autres laissent à penser au contraire qu'il était issu d'une famille de paysans pauvres :

« À la campagne, il connut la dure vie des serfs (...) et eut à supporter tous les inconvénients et les injustices sociales. À cause de cela, il se dressa contre les exploiters féodaux ».

(A. Socolean, 1997, p. 147)

Obligé de gagner sa vie, il arriva dans le village de Budești (où une cotte de mailles qui lui aurait appartenu est exposée dans l'église). Il se serait distingué par son ingéniosité, son courage et ses qualités humaines ; désireux de s'instruire, il voyagea beaucoup et apprit le métier des armes (V. Ursu, 1998, p. 1). Nous verrons dans la deuxième partie de cette étude qu'en revanche, la tradition orale est riche de différents motifs qui ont trait à sa vie avant de devenir haidouk.

Ses actions, et celles de ses troupes, sont remarquées dès 1694 dans les environs de la ville de Baia Sprie, puis s'étendent à plusieurs autres citadelles. À partir de 1698-99, son autorité de meneur de haidouks est reconnue avec inquiétude par les autorités locales (A. Socolean, 1997, p. 147-148 ; V. Ursu, 1998, p. 3), au point de représenter un danger dont il sera question au Conseil de Guerre Impérial de Vienne en 1699 et d'avoir, en 1700, sa tête mise à prix par l'empereur Léopold I^{er} (V. Ursu, 1998, p. 3). Trois procès verbaux du conseil municipal de Baia Mare datés de l'été 1699 font

état de l'insécurité provoquée par les « *bandes de brigands* » qui se cachent dans la forêt et une demande d'aide militaire est formulée à l'armée impériale (R. Niculescu, 1962, p. 60). Les documents ne seraient pas catégoriques, d'après R. Niculescu, en ce qui concerne l'identité du meneur de ces « bandes », certains auteurs supputent toutefois qu'il s'agit bien de Pintea⁸. A. Socolean (1997, p. 148), quant à lui, affirme que le 15 août 1699, Pintea et sa troupe pénétrèrent en plein jour dans la ville de Baia Mare « *provoquant l'inquiétude des autorités de la ville* ». S'il est précisé qu'il s'agit bien de Pintea on ne connaît pas les motifs qui l'amènèrent à investir la ville...

Ce qui, en revanche, ne laisse aucun doute, ce sont bien les démarches qui ont été faites en septembre 1699 à l'instigation du conte de Löwenburg, commandant de la citadelle de Satu Mare, pour que les autorités de la ville de Baia Mare fixent leur quote-part dans la solde qui sera allouée à Pintea et à sa troupe (R. Niculescu, 1962, p. 60 ; A. Socolean, 1997, p. 148). D'autres villes de Transylvanie y contribuaient également. L'inquiétude suscitée par Pintea et ses troupes, et qui s'étend jusqu'à Vienne comme nous venons de le signaler ci-dessus, se trouve confirmée, bien que de façon inattendue, par cette recherche d'un terrain d'entente. Si Vienne met quelques mois plus tard la tête de Pintea à prix, les cités transylvaines se pliant à l'ordre du *Inaltul Bellicum* auraient cherché, dans un premier temps, à établir un accord. Les actions des haïdouks étaient-elles à ce point redoutées qu'il fut jugé plus « économique » de les acheter, plutôt que de subir leurs attaques ? L'armée n'était-elle pas en nombre et en force suffisants pour les éliminer militairement ? Ou bien n'était-ce pas une sorte de « récupération » que les occupants impériaux s'assuraient de la sorte ? Tant R. Niculescu (1962, p. 61) que A. Socolean (1997, p. 148) parlent de « stupéfiant, d'étrange armistice ». R. Niculescu lui attribue différentes causes : l'armée impériale, maintenant que la principauté était conquise était moins omniprésente en Transylvanie ; donc effectivement cette tentative d'accord laisse présager du nombre et de la capacité de lutte que représentaient les haïdouks de Pintea⁹. Il avance une autre hypothèse :

«...il nous est suggéré le fait qu'aux yeux des officiels militaires autrichiens Pintea n'est pas à proprement parler "un bandit de

8. R. NICULESCU cite notamment l'étude de Dariu POP, 1961.

9. Ainsi G. VRABIE (1966, p. 363) avance le chiffre de deux cents haïdouks qui, à un moment donné, auraient gravité autour de Pintea.

grand chemin" comme il est nommé avec haine dans les actes rédigés par les habitants acharnés de Baia Mare mais plutôt un "condottiere"... »

(R. Niculescu, 1962, p. 61)

Quelles que soient les causes de cet arrangement, il sera de courte durée, et l'on ne connaît pas non plus celles qui ont présidé à sa fin¹⁰. Il s'avère qu'en février 1700, le comte de Löwenburg envoie aux autorités de Baia Mare une liste de douze questions rédigées à l'instigation de marchands levantins qui auraient été dépouillés par Pintea et cherchaient à récupérer leurs biens. De ces questions il ressortirait que Pintea (contrairement à ce que dit G. Vrabie) aurait accepté de bonne grâce « l'armistice » en question et que, pendant la période où il fut en vigueur, il était interdit d'appeler les haïdouks « *tîlhari* : brigands ». Argument qui plaide en faveur de Pintea qui semble être beaucoup plus qu'un simple brigand comme voulaient le démontrer les citadins aisés de Baia Mare. D'ailleurs une autre question de la liste du comte de Löwenburg indique que Pintea et ses hommes auraient eu une discipline militaire et portaient un uniforme (R. Niculescu, 1962, p. 61). Ce que confirme G. Vrabie qui ajoute que

« ...les haïdouks, Pintea en tête, étaient bien armés et "mieux ajustés" que les soldats de l'empereur, car ils avaient des marchands qui les approvisionnaient en armes, en poudre à fusil, des drapiers pour les vêtements que leur confectionnaient des tailleurs en ville. »

(G. Vrabie, 1966, p. 363)

Ainsi Pintea et ses troupes auraient été une sorte d'armée parallèle plus qu'un groupement de bandits et il est alors plus facile de comprendre la stratégie des autorités impériales locales qui, d'une certaine façon, préféraient à défaut de les avoir avec eux ne pas les avoir contre eux. Il est toutefois difficile d'imaginer qu'une telle stratégie ait pu être efficace à long terme si l'on tient compte du contexte politique et social dans lequel se trouvaient Pintea et ses compagnons. Cet accord aurait pu, aux yeux de la population asservie, être vu comme une trahison (ce qui pourrait être la raison du refus que G. Vrabie évoque, cf. note 10) ; le sens de la vie de haïdouk était de lutter contre l'oppresseur, et l'oppresseur

10. Certains auteurs (notamment G. VRABIE, *ibid.*) affirment même que les haïdouks le refusèrent...

est en premier lieu l'occupant autrichien, son administration et son armée.

Or au contraire,

« La chaude affection que le peuple porte à Pintea transparaît jusque dans les documents officiels. »

(R. Niculescu, 1962, p. 62)

Il y est consigné sans ambiguïté le soutien dont jouit Pintea dans la population : les nombreuses maisons où il trouve refuge, l'aide qu'il reçoit pour s'évader lorsqu'il se fait prendre, les armes qu'on lui procure... Il ressort des documents que les actions de Pintea et de ses compagnons et la protection qu'il apportait plus ou moins directement à la population, ne concernaient pas que les riches que l'on dépouillait pour (peut-être) redistribuer leurs biens aux pauvres, l'armée contre laquelle on luttait, (mise entre parenthèse, la brève tentative d'armistice si tant est qu'elle eût lieu), mais Pintea et les siens se seraient également dressés contre le projet de catholicisation de la Transylvanie mis en place par les autorités habsbourgeoises. En effet, il est fait état d'une attaque, au printemps 1701, contre le monastère de Bicsad qui aurait été menée par des haïdouks de Pintea (et peut-être aussi par Pintea lui-même mais les sources ne sont pas catégoriques). Son vicaire, Isaia Károly, nommé par Vienne, avait pour mission d'imposer par la force la religion catholique dans la principauté, or il fut tué lors de cet assaut et son corps fut emporté dans la montagne par les hommes de Pintea (R. Niculescu, 1962, pp. 62-64). Ce fait eut un retentissement important.

Rappelons que la Transylvanie est à l'époque en majorité protestante et que la population roumaine et ses prêtres restent résolument attachés à la religion orthodoxe. S'attaquer à cette autre expression de l'hégémonie autrichienne est lourd de significations. Au-delà du bandit de grand chemin et de ses hordes que se sont complus à décrire certains documents, se profile le portrait d'un rebelle qui, avec ses compagnons d'armes, a cherché à mener une lutte sur tous les fronts contre l'envahisseur impérial. Ce portrait se trouve confirmé par certains témoignages cités par R. Niculescu¹¹ où Pintea et ses hommes sont les figures emblématiques d'une « justice de classe », et leur lutte est, certes, une lutte de classe tout autant qu'un combat identitaire qui prendra également les

11. R. NICULESCU, 1962, p. 63 et ss. où sont également mentionnées les sources de Silviu Dragomir, 1920 et 1959.

couleurs d'une guerre de religion. Cette lutte durera près d'un siècle et sera principalement menée par les haidouks. Pinteau fut dans les premières années de ce mouvement « *le prototype du haidouk* » ce qui permet de mieux comprendre le sens de cette « *dynastie des Pinteau* » que A. Socolean s'est attaché à mettre en lumière. Pinteau au-delà de sa personne humaine et de son histoire individuelle est devenu le symbole de ce combat, le haidouk par excellence.

Pour l'année 1702, les documents sont muets sur les activités de Pinteau. Puis naît, en juin 1703, le mouvement de François II Rákóczy qui visait la libération de la Hongrie et de la Transylvanie, auquel il se rallie. Outre la libération de l'occupant autrichien, François II Rákóczy promettait aux masses paysannes l'allègement de leurs servitudes et les paysans qui étaient dans le sillage de Pinteau adhérèrent en grand nombre au mouvement.

« On peut même dire que le soulèvement, à ses débuts, est conduit dans le nord de la Transylvanie par Pinteau Viteazul. »

(V. Ursu, 1998, p. 3)

R. Niculescu (1962, pp. 66 et ss.) émet lui aussi, l'hypothèse que Pinteau aurait eu, dans les premiers temps de ce mouvement « *un rôle politique considérable* », sur la foi de documents dont il fait état. Le premier document est un procès verbal des archives de la ville de Baia Mare, le deuxième, un passage des Mémoires de François II Rákóczy.

D'après ce document d'archives, la ville de Baia Mare aurait été assiégée, le 13 août 1703, par des compagnies de révoltés¹², afin de lui demander de se rallier à la cause de Rákóczy. Parmi ces compagnies, il y avait celle de Pinteau,

« le bandit bien connu de Măgoaja... qui jouit de la grâce de notre seigneur François Rákóczy. »

(cité par R. Niculescu, 1962, p. 66)

Les négociations durèrent longtemps et, le soir arrivant, un échange d'otages fut conclu entre les parties. Le lendemain matin, la ville décida d'envoyer au prince un de ses représentants. Ceci fait, la ville expédia aux compagnies de révoltés :

12. *Curuți* est le nom roumain (qui vient du hongrois *kuruc*) donné à ceux (Roumains et Hongrois) qui participèrent à la lutte anti habsbourg. Faute d'un meilleur terme, je le traduis ici par « révoltés ».

« sept charrettes de pain, de viande et des tonneaux de vin. On ne sait pas pour quelle raison les révoltés jetèrent la viande et le pain et défoncèrent les tonneaux, ils vinrent furieux à la porte [de la ville] avec, à leur tête, le dénommé Pintea. »

(*ibid.*, p. 67)

Il s'ensuivit une échauffourée où, selon les autorités de la ville de Baia Mare, les hommes de Pintea auraient forcé la porte de la citadelle et il y aurait eu échange de coups de feu. Les habitants de Baia Mare *« furent contraints d'utiliser les armes »*, et au cours de l'affrontement Pintea trouva la mort.

Ce qui précède est la version officielle consignée par les archives de la ville (R. Niculescu cite Mólnar Mihaly, 1894, p. 296). V. Ursu (1998, p. 3) présente une autre interprétation des faits que R. Niculescu (1962, p. 68) examine à son tour comme étant très probable. Selon ces deux auteurs, les vivres qui avaient été envoyées aux soldats révoltés étaient empoisonnées et, furieux de cet acte indigne, Pintea et ses compagnons forcèrent la porte de la cité afin de la reconquérir, tout dévoué qu'il était *« au chef du soulèvement et à sa cause »* (V. Ursu, 1998, p. 3). Toutefois, on peut se demander sur quels documents cette supposition que les vivres étaient empoisonnées aurait été fondée. En l'absence de documents on peut penser que seule la tradition orale aurait transmis cette version, or, nous n'en trouverons pas trace dans les textes consacrés à Pintea, chants épiques et ballades, que nous examinerons. Nous verrons aussi pour la suite de notre étude que ces approches divergentes auront leur importance dans la construction de l'image de Pintea qui perdure jusqu'à nos jours par le biais de l'oralité. Pour le peuple, Pintea est le justicier, le héros, celui qui tente de le libérer de l'oppresseur que ce soit l'empire des Habsbourgs, les Jésuites ou les seigneurs locaux, les deux derniers étant à la solde de l'occupant impérial ; ou encore celui qui le venge des riches marchands qui possèdent très largement ce que, lui, misérable, est loin de posséder. Pour le peuple, Pintea ne peut pas mourir, *« il se repose seulement un peu »* (V. Ursu, *ibid.*). En revanche, Pintea n'est rien d'autre qu'un bandit pour les autorités de la ville de Baia Mare dont on devine entre les lignes la satisfaction d'avoir pu l'éliminer.

« De même qu'il versa sur les chemins du pays beaucoup de sang innocent, de même son sang a été versé sur le chemin, face à la porte [de la ville], mais son corps a été enterré sans honneurs comme le corps d'un malfaiteur... »

(cité par R. Niculescu, 1962, p. 67)

Satisfaction, certes... mais aussi embarras vis-à-vis de François Rákóczy auquel on a tué l'un des lieutenants les plus vaillants et vis-à-vis duquel il va falloir justifier cet acte.

Le deuxième document dont fait état R. Niculescu sont les Mémoires du prince François Rákóczy¹³. Il y apparaît que les autorités de Baia Mare lui envoient une délégation lui assurant allégeance et fidélité, et justifiant la mort de Pintea comme un acte de légitime défense :

« ... les habitants aiant capitulé, ils l'avoient reçu dans la ville, entourée de murailles défendues par des Tours ; mais que les troupes de Pintye aiant commencé à piller, les habitants s'étoient réunis tout d'un coup pour la défense de leur familles & de leurs biens, & avoient tué Pintye & ses compagnons ; »

(Histoire des révolutions de Hongrie, p. 25, cité par R. Niculescu, ibid.)

Or ces deux documents présentent des contradictions. Si, d'après les Mémoires de François Rákóczy, *« les habitants avaient reçu Pintea dans la ville »* et qu'ensuite celui-ci et ses troupes l'avaient pillée, comment alors Pintea avait-il pu mourir en versant son sang *« sur le chemin, face à la porte »*, donc vraisemblablement à l'extérieur de la ville ? On peut donc supposer que les autorités de Baia Mare ont donné à François Rákóczy une version modifiée des faits afin de se disculper de la mort de Pintea. Elles s'empressent aussi de se soumettre à l'autorité du prince, ce que Pintea et ses compagnons n'avaient pas réussi à obtenir par des négociations ni par la force. De toute évidence, ce revirement est d'ordre stratégique et il apparaît que c'est Pintea qui en paie le prix. On peut souligner également que si François Rákóczy reçoit comme *« une agréable nouvelle »* le siège que Pintea fit de Baia Mare afin de *« la forcer en [son] nom »*, il ne montre guère de consternation lorsqu'il apprend la mort de celui-ci, même si elle lui a été présentée comme étant justifiée. On peut s'étonner aussi qu'à ses yeux Pintea n'était que *« le fameux voleur des montagnes de Mesech »* dont, toutefois, il reconnaît la fidélité et à qui il doit la capitulation de la ville. On ne peut que noter qu'il n'y ait pas dans les Mémoires de François Rákóczy un seul terme favorable à l'égard de Pintea. Et on peut adhérer au jugement de R. Niculescu qui parle *« d'attitude froide et ingrate de Rákóczy vis-à-vis de Pintea »* (1962, p. 68). Mais

13. R. NICULESCU cite, p. 65, note 26, l'*Histoire des Révolutions de Hongrie* où figurent ces Mémoires. Voir page 25 de ces *Mémoires*, le passage concerné.

ajoute-t-il « *Rákóczy était tout de même prince et Pintea tout de même haïdouk* », ce qui veut dire que Rákóczy avait à tenir compte d'éléments stratégiques et diplomatiques pour poursuivre son combat et Pintea, malgré sa vaillance, sa fidélité et la noblesse de ses intentions, n'était tout de même pas un enfant de chœur. De plus, il constituait avec ses compagnons un danger pour les autorités quelques qu'elles soient, et peut-être même pour l'autorité que François Rákóczy représentait et envisageait de mettre en place.

Cependant, comme il défendait les intérêts du peuple, surtout ses intérêts immédiats (redistributions aux pauvres des biens dérobés aux riches, notamment), celui-ci construisit autour des réelles qualités de son personnage une figure de héros qui fut, jusqu'à présent, inégalée. C'est celle-ci qui s'impose dans la tradition orale et que nous allons examiner maintenant que les contours historiques ont été posés.

Pintea dans la tradition orale

La tradition orale a réinterprété, réorganisé les faits. Et elle a magnifié la valeur de son héros. De nombreux éléments qui ne figurent dans aucun document écrit sont retransmis dans les ballades, les chants épiques et les récits qui circulent à son sujet. De même, on retrouvera des éléments récurrents à propos de sa jeunesse et de sa vie de serviteur dans les villages où il est supposé avoir vécu et que l'on raconte encore de nos jours.

Les textes relatant la vie et la mort de Pintea sont répertoriés par les folkloristes roumains comme « Ballades populaires » ou « Chants épiques historiques ». Il existe par ailleurs des textes en prose qui sont classifiés comme « légendes » ; et des « histoires » orales circulent encore, du moins circulaient il y a peu à propos de la vie de Pintea¹⁴. Nous examinerons successivement quelques exemples de ces différents genres.

14. Je tiens à exprimer ma gratitude à Monsieur Mihai Canciovici de l'Institut d'Ethnographie et du Folklore de Bucarest. Il m'a permis d'entendre les bandes qu'il enregistra en 1983 dans les villages de Budești, Țirgu Lăpuș et Măgoaja et qui sont répertoriées à l'Institut d'Ethnographie et du Folklore de Bucarest sous les numéros 5493, 5494 et 5496. Qu'il soit remercié ici de sa confiance.

Les ballades populaires et les chants épiques

Ballades populaires, chants épiques, ou encore chants héroïques, Mihai Pop et Pavel Ruxandoiu ouvrent même une catégorie particulière avec le chant de haïdouks qui, cependant, se rapproche du chant historique (1976, p. 314). Les nuances existant entre le chant de haïdouks, le chant historique ou le chant héroïque tient à l'hyperbole qui est encore « *plus consistante dans le chant héroïque* » (*ibid.*). Cette tendance serait présente, selon ces auteurs, dans le chant de Pinteazul et concernerait notamment, nous le verrons, le secret de l'invulnérabilité du héros.

G. Vrabie émet un avis différent (1966, p. 367) lorsqu'il écrit que « *la ballade¹⁵ de Pinteazul est dépourvue de sensationnel et de fabuleux* » et qu'elle est « *surtout autobiographique* » ce que nous ne contesterons pas. On peut malgré tout noter que les événements historiques tels qu'ils sont consignés dans les documents qui viennent d'être présentés sont sinon inexistantes du moins fortement remaniés. Quant au « *fabuleux* » réfuté par G. Vrabie, les actions militaires concrètes de Pinteazul disparaissent au profit d'éléments magiques comme son invincibilité qui est maintes fois décrite, sa vaillance au combat, le nombre important de ses frères d'armes et le rêve prémonitoire que Pinteazul fait au moment où il est trahi. Dans ces textes, le siège de la citadelle au nom du prince François Rákóczy n'est pas mentionné, quant à la lutte contre l'armée autrichienne, elle n'apparaît que dans certaines variantes et l'on y retrouve la tendance à l'hyperbole soulignée par M. Pop et P. Ruxandoiu : le courage de Pinteazul et de ses haïdouks et le côté invincible du héros. Pas d'allusion non plus au monastère de Bicsad ni au meurtre de son vicaire. En revanche, tous les textes insistent sur la recherche de nourriture à Baia Mare, sur la trahison du secret merveilleux de Pinteazul et sur sa mort, qui, sur ce point, rejoint les faits historiques : Pinteazul a bel et bien été tué aux portes de la ville. La littérature populaire a créé un personnage aux qualités extraordinaires qui ne peut être tué que par félonie et le personnage chargé de cette félonie est, selon les variantes soit un soit plusieurs compagnon(s) de Pinteazul envoyé(s) à Baia Mare chercher des provisions. Le héros est trahi soit pour de l'argent soit contre une promesse de liberté. La citadelle apparaît comme le lieu où l'on fait bombance. On peut se demander pourquoi elle est,

15. Notons qu'ici il est question de ballade... Nous ne nous attarderons pas à discuter des nuances existant entre ces différents genres, c'est le contenu de ces textes qui retiendra notre attention et leur confrontation avec les faits historiques.

dans ces textes, le seul lieu où l'on puisse se procurer de la nourriture. Est-elle tenue d'envoyer des vivres aux troupes de Pintea ? Est-ce contre de l'argent ? S'agirait-il de pillage ? Est-ce une référence à l'accord passé fin 1699 à l'instigation du comte de Löwenburg ? Ou bien aux charrettes de pain, viande et tonneaux de vin (qui auraient été empoisonnés) et que la ville avait envoyées aux assiégeants le matin du 14 août 1703 ? Ce sont ces denrées accusées d'être empoisonnées qui, rappelons-le, avaient provoqué la colère des haïdouks et entraîné l'échauffourée où Pintea fut tué. La tradition orale réaménage les faits où figurent toujours les vivres et la trahison mais organisés de façon à transformer Pintea en victime, en l'occurrence d'un (ou de) proche(s) infidèle(s) et non des autorités de la ville ni, plus indirectement, du prince François Rákóczy.

Quatre variantes

Les quatre textes qui vont être examinés ci-après ont été tirés de recueils constitués à partir de la tradition orale. Deux variantes typologiquement unitaires tirées de la « Littérature populaire, Pintea Viteazul » et de « Littérature populaire », publiées, l'une dans *Balade populare* (1954), l'autre dans *Balade populare românești* (sans date)¹⁶. Une variante recueillie en 1958 auprès de Victoria Darvai par C. Sulișan à Văleni, Maramureș (voir Al. I. Amzulescu, 1981, pp. 573-574). Et une variante recueillie en 1968 par Ion Bîrlea auprès de Ștefan Tomăși à Berbești, Maramureș (voir *Balade populare românești*, 1977, pp. 148-151). Pour faciliter l'étude, ces textes seront numérotés : T1 et T2 pour les deux premiers, T3 pour la variante recueillie en 1958 et T4 pour celle recueillie en 1968 par I. Bîrlea. Les séquences communes à toutes ces variantes sont les suivantes :

— Pintea, dans la forêt avec ses compagnons, s'inquiète des provisions qui s'épuisent. Un volontaire (T3 et 4) (ou plusieurs, T1 et 2) devra (devront) aller à Baia Mare chercher non seulement de la nourriture mais aussi de la poudre pour les fusils.

— Le (ou les) volontaire(s), arrivé(s) dans la ville, est (sont) acheté(s) par les notables – « un grand chien de boyard » (T4) ou « des comtes hongrois (*grofi*) » (T3) ou les gendarmes (T1 et 2) – et doi(ven)t révéler le « secret de la mort de Pintea » contre une somme d'argent alléchante (T3 et 4), ou contre leur liberté (T1 et 2).

16. Elles sont toutes deux tirées de l'édition de Pop Reteganul, 1915.

— Pinte, qui est invincible, possède, comme Achille, un endroit où il est vulnérable et qui se situe le plus souvent sous l'aisselle gauche (ou, dans T4, au centre de la poitrine). Seuls trois grains de blé bénis (et de seigle, T3), ainsi qu'une balle en argent envoyés à l'endroit vulnérable auront raison de lui.

— Pinte, ne voyant pas revenir son (ses) compagnon(s), se rend lui-même à Baia Mare (force dans T4 les portes de la citadelle ; dans T3 les soldats vont le chercher dans la montagne). Il se fait tuer et comprend au moment de mourir qu'il a été trahi.

Les deux premiers textes (T1 et T2) décrivent longuement :

— la dure vie de serviteur que Pinte mène auprès d'un maître trop dur et exigeant. Ce qui motive son départ dans la forêt où il va rejoindre les haïdouks.

— le festin que les haïdouks préparent dans la forêt, la bataille qu'ils livrent contre l'armée impériale, leur mode de vie que Pinte gère par ses conseils et l'amitié qu'il leur manifeste. C'est dans ces descriptions que résident également les aspects hyperboliques mentionnés ci-dessus.

Ces aspects bien que plus discrets existent dès les premières strophes du chant (T1 et T2), lorsqu'il présente Pinte serviteur chez le riche Stupul.

« Qui toutes les tâches accomplissait ?
C'était Pinte le silencieux
Mais à l'esprit avisé,
C'était Pinte le courageux
Dans le malheur depuis tout petit. »

(Pinte Viteazul, *Balade populaire*..., s.d., p. 90
Balade populaire, 1954, p. 323)

Les qualités du héros sont posées d'emblée, « le silencieux » qui présuppose une forme de sagesse puisqu'il est également « avisé », mais surtout l'homme « courageux » qui laisse déjà entrevoir le destin du futur haïdouk. Ce destin se précise puisque au lieu de supporter ses malheurs comme la plupart des valets, Pinte, indigné après une injustice de Stupul qui le maltraite, quitte son « méchant maître » et part vivre avec les haïdouks. La description de la forêt n'échappe pas au lyrisme du chant. C'est le dernier refuge des révoltés et toute la reconnaissance que le créateur populaire éprouve pour ce havre ultime est exprimée :

« Vers la forêt il se dirigea,
Vers la forêt aux larges feuillages,

*Vers la forêt, abri des braves,
Vers la chère forêt verte
Où toute trace se perd ;
Vers la forêt aux milliers d'arbres,
Nid d'une merveilleuse bravoure.
Feuille verte, herbe tendre...»*

(s.d, p. 92 ; 1954, p. 325)

La forêt, la feuille verte, la couleur verte ont dans les textes lyriques roumains une importance particulière. O. Buhociu (1957, p. 3) dans sa thèse (en français) parle de

« la très répandue "feuille verte", en roumain "foaie verde", mots avec lesquels débutent plus de 70% des textes lyriques et épiques. »

Le chant de Pintea en est un exemple, et s'il commence comme la majorité de ces textes poétiques par une invocation à la feuille verte (*« Feuille verte de noyer »*), il est ponctué à chaque nouvelle séquence d'un rappel de la feuille verte. Et on rejoint alors B.P. Hasdeu que cite O. Buhociu (1954, p. 6) lorsqu'il affirme que

« le choix de la plante qui s'ajoute à "feuille verte", début de la chanson lyrique ou épique, n'est nullement arbitraire mais "sert généralement et de la façon la plus ingénieuse, à désigner le sujet ou tout au moins le caractère de la chanson". »

(B.P. Hasdeu, 1873, p. 241)

« Feuille verte, herbe tendre », précède la description du festin gargantuesque que préparent les haïdouks *« Et ils font cuire, mes braves, Un bœuf et huit agneaux, Une génisse et cinq veaux »*.

« Feuille verte de séné », entonne le chant des haïdouks :

*« Feuille verte de séné,
Voilà ce qu'est la vie des braves,
On n'a peur de rien :
Ni des nobles, ni du diable,
Et vive la forêt, la pauvre ! »*

(s.d., p. 93 ; 1954, p. 326)

« Feuille verte, bois poli », décrit la renommée du haïdouk Pintea qui *« ...court... Jusqu'en haut, jusqu'à l'empereur »*, la grande peur qu'il provoque chez les nobles qui lèvent *« Une grande armée, Une armée impériale »*, le combat titanesque de cette grande armée *« Des soldats par centaines, Des gendarmes par milliers »* contre Pintea qui *« Lui, il n'avait pas peur, Et ses lèvres souriaient »*, la vaillance avec laquelle il se bat *« Et, malheur, il les couchait, Et sur place il les allongeait »* et, enfin, l'invincibilité de Pintea :

*« Les balles ne l'atteignaient pas,
L'épée ne le blessait pas,
Car il fut ainsi ensorcelé
Par sa mère quand il était petit ;
Car il fut ainsi envoûté
Par sa mère quand il naquit ! »*

(s.d, p. 98 ; 1954, p. 331)

Dans ces textes Pintea reçut son invulnérabilité de sa mère. Dans une légende que nous verrons plus loin, il la reçoit d'une vieille femme. Dans d'autres textes, elle est d'essence magique, elle est le don des entités qui présidèrent à sa destinée¹⁷ ou tout simplement d'essence divine : Radu Niculescu écrit que dans une série de légendes

« Pintea reçoit d'habitude force extraordinaire et invulnérabilité de la part de saint Elie ou de Dieu Lui-même pour les avoir aidés à punir les insolences du diable. »

(1991, p. 304)

« Feuille verte de seigle » introduit la séquence où, dans la forêt, Pintea sollicite un volontaire pour aller à Baia Mare

*« Chercher du pain, chercher du sel,
Chercher de la poudre la plus grosse ;
Chercher du poisson, chercher de l'absinthe,
Chercher trois tonneaux de vin ? »*

(s.d, p. 98 ; 1954, p. 332)

Plusieurs volontaires se présentent à la condition que Pintea leur révèle le secret de son invulnérabilité. Arrivés à Baia Mare, ils forcent la porte de la citadelle, « *Ils prirent du pain et du sel, Et ils goûtèrent si le vin est bon* ». Avec ces vers, on a un élément de réponse aux questions soulevées plus haut : il s'agirait bien de pillage et non d'une quelconque transaction. Les haidouks ne négocient pas, ils prennent ce dont ils ont besoin et font voler la porte en éclats. Autre trait montrant leur intempérance, ils s'enivrent au lieu de repartir avec leur butin, ce qui peut être vu comme un premier manquement aux instructions de leur chef, le plus grave étant bien sûr leur trahison, où ils révèlent aux « *Frères gendarmes* » (!) qui les ont pris :

17. À propos du rituel des Destinées sorte de fées ou magiciennes qui scellent le destin du nouveau-né, voir I. ANDRESCO et M. BACOU, 1986, pp. 40, 85-86, et M. LEBARBIER, 1989, pp. 229-231.

« D'où viendra la mort de Pintea :
 De trois grains de blé bénis,
 D'une balle en argent
 Bien chargés dans le fusil,
 Visés à l'aisselle gauche,
 Car c'est là que réside sa puissance ! »

(s.d., p. 100 ; 1954, p. 334)

Cette strophe revient trois fois dans le chant, ce qui souligne l'importance de ce secret enfin divulgué, qui anéantira cette puissance de Pintea que tous semblent redouter : lorsque Pintea le révèle à ses compagnons, lorsque ceux-ci le disent aux gendarmes espérant, à tort, qu'ils seront libérés, lorsque les gendarmes voient Pintea arriver dans la citadelle, ils le somment de se rendre puisqu'ils savent maintenant comment le tuer. La puissance du héros semble alors bien fragile ce qui n'altère pas son courage puisque, contrairement à ses frères d'armes, il refuse de se rendre et préfère mourir. Quant aux trois grains de blé bénis et à la balle d'argent, ils reviennent encore deux fois, indépendamment de la strophe susmentionnée, sorte de leitmotiv du secret claironné à tous vents : lorsque les gendarmes préparent le fusil qui tuera Pintea avec les projectiles magiques, et lorsque finalement Pintea sera tué. Importance de cette magie qui n'est opérante que dans le silence, ce silence que Pintea a lui-même brisé et qui se retourne contre lui.

La dernière feuille verte de ce chant est une feuille verte de mauvais augure : « *Feuille verte mauvaise herbe* », prélude à la mort de Pintea annoncée par un rêve prémonitoire :

« Son épée nouvelle
 Il la vit en rêve cassée en deux,
 Son épée ancienne
 Il la vit en rêve cassée en sept. »

(s.d. p. 101 ; 1954, pp. 334-335)

Les attributs guerriers de Pintea sont brisés. Dans la variante 3, le rêve inclut aussi le cheval qui est visualisé « *sans ses ornements* », donc déchu ou tout au moins associé à la chute de son maître. Nous verrons plus loin l'importance du cheval dans cette tradition héroïque.

Le rêve se réalise lors de l'ultime combat que Pintea livre contre les gendarmes à Baia Mare. La trahison des frères d'armes est évidente et la mort préférable à la reddition. Pintea, grand seigneur pardonne à ses compagnons s'ils l'ont trahi « *...pour s'échapper De par les monts de par les fleuves, Puisse la Vierge leur*

pardonner Et me punir moi ». Il est montré par cette phrase l'erreur commise par Pintea, qui a conscience d'être partiellement responsable de sa mort puisqu'il a divulgué son secret. Il est aussi responsable d'avoir envoyé à Baia Mare ses compagnons qui se sont fait prendre. Et on peut se demander si lui-même se serait fait prendre. Il est clair que les compagnons de Pintea, s'étant enivrés, ont montré une inconséquence évidente. En revanche, s'ils ont trahi « *pour me vendre Et pour que les gendarmes me prennent Que la Vierge les punisse* ». La malédiction comme le pardon passe par un intermédiaire divin. Il en va dans le chant épique comme dans l'incantation magique où la divinité, si elle soulage les maux envoyés par l'ennemi (*Que Un tel reste fier et lumineux tel que Dieu l'a fait*), punit celui-ci en lui envoyant tares et imprécations pour le méfait d'avoir attaqué celui ou celle pour qui on œuvre (*Qu'au sorcier ses bourses crèvent, Qu'à la sorcière ses seins crèvent*) (voir M. Lebarbier, 1998, pp. 115 et 119). La tradition orale relève de la morale incontournable de la société qui l'a créée. Le traître est puni et la victime est soit sauvée soit « héroïcisée » par la mort. Il n'y a pas de mort obscure ou honteuse comme celle que les notables de Baia Mare ont voulu infliger à Pintea, et s'ils ont certes réussi à se débarrasser de l'encombrant haïdouk, ils n'ont pas réussi à entacher sa mort de honte comme étant celle « *d'un malfaiteur sans honneur* », puisque la tradition populaire a, au contraire, donné une envergure exceptionnelle à son héros dont la mémoire perdure encore.

Ce qui satisfait le dernier souhait exprimé par Pintea dans les toutes dernières strophes du chant où il demande qu'on lui coupe les cheveux et qu'on les expose sur la porte de la ville afin que les jeunes filles les peignent le dimanche...

« *Pour que de Pintea on se souviennne
Dans cette terre hongroise
Et en terre transylvaine ;
Il soit chanté par les Roumains
Et que les étrangers se souviennent de lui !* »

(s.d., p. 104 ; 1954, p. 338)

La mémoire de Pintea perdure donc conformément au vœu émis dans le chant. Et peut-être peut-on avancer l'hypothèse que cette mémoire est restée si présente parce que précisément Pintea était perdu en terre étrangère (*hongroise et transylvaine*), sa mémoire a été en quelque sorte portée par ses compatriotes qui ont défendu leur identité, leur culture, leur langue et... leur héros. Nous avons vu dans la première partie de cette étude que tant les autorités

locales que le prince François Rákóczy ne voyaient en Pinteaz que « le bandit bien connu de Măgoaja » ou « le fameux voleur des montagnes de Mesech », seule la tradition orale perpétrée par ses compatriotes roumains a pu donner à Pinteaz une envergure de héros.

Si l'on compare les séquences du chant qui vient d'être présenté avec les documents historiques on s'aperçoit que seule la séquence qui décrit la notoriété de Pinteaz qui « court... jusqu'en haut... » correspond à ce que nous avons pu voir dans la première partie de cette étude : la renommée de Pinteaz qui arrive jusqu'à l'empereur, la peur des nobles et des autorités à son égard. En revanche les détails disparaissent : plus de tête mise à prix par le Conseil de Guerre Impérial de Vienne, plus d'armistice avec les citadelles locales. Nous ne voyons pas non plus d'exactions commises par Pinteaz sur les potentats ou les marchands locaux. Le seul texte qui fasse allusion à un quelconque vol est le texte 4 :

« Car les officiers ont dit :
Que nous seuls avions volé
Deux grands beaux bœufs
Aux cornes en arrière,
Et que pour cela nous devons mourir ! »

(Balade populare românești, 1977, p. 149)

Dans cette variante, lorsqu'il est question de soldats, il n'est pas signifié s'il s'agit de soldats autrichiens, ou impériaux, ce sont seulement les officiers qui accusent et qui, pour cela, doivent être fusillés¹⁸. Autre divergence : les provisions et la poudre qui doivent être cherchées à Baia Mare alors que nous avons vu dans les documents que Pinteaz jouissait de l'aide de la population y compris et peut-être même surtout pour le ravitaillement et les armes. Et l'on peut s'étonner que, après l'abondance du festin que le chant se complait à décrire, une situation de disette apparaisse dans la modestie des denrées que Pinteaz réclame (« du pain, du sel, du vin...»). Est-ce pour servir l'intrigue ? Il fallait qu'il y ait trahison pour que Pinteaz meure. Est-ce aussi pour accentuer l'aspect dérisoire attaché à cette mort ? C'est la quête de pain, de sel et de vin

18. Ce texte, par ailleurs, met en garde Pinteaz de ne pas forcer les portes de la citadelle car :

« Les portes appartiennent à l'empereur
Et j'ai peur que tu ne fasses une faute... » (1977, p. 151).

Implicitement c'est à cause de ses manquements vis-à-vis des biens de l'empereur que Pinteaz trouvera la mort.

qui l'a indirectement provoquée en accentuant ainsi le côté tragique.

On sait, d'autre part, que la littérature populaire roumaine affectionne le tragique concernant ses héros. Il suffit de se référer à la ballade Miorița : un jeune berger, victime de la jalousie des autres bergers, accepte la mort bien que prévenu de leurs noirs desseins par son agnelle voyante, Miorița, comme Pintea fut prévenu de sa mort imminente par un rêve prémonitoire. Le lyrisme de la ballade se concentre sur les recommandations du berger à son agnelle concernant son corps :

*« Dis au Vranceai
Et au Hongrois [ses meurtriers]
Qu'ils m'enterrent
Ici à côté
Du parc à brebis,
Pour être avec vous ;
Derrière la bergerie,
Que j'entende mes chiens. »*

(1954, p. 4)

De même le chant de Pintea se clôt sur ses recommandations à propos de sa chevelure. Concernant la mort du jeune berger, l'agnelle ne doit rien dire, elle doit au contraire parler de ses noces

*« Avec une belle impératrice,
Mariée du monde ;
(...)
Les prêtres étaient les montagnes,
Les oiseaux, les musiciens,
Oiseaux par milliers,
Et les étoiles, les cierges ! »*

(1954, p. 6)

Dans le chant de Pintea Viteazul, la mort du héros est tout autant sublimée par son courage, l'acceptation de son destin et les recommandations à ses compagnons pour leur vie propre et pour que sa mémoire ne meure pas. Le chant épique transforme le guerrier que fut Pintea en victime, victime héroïque certes, mais victime cependant de ses frères d'armes et de leur trahison.

Cette image se retrouve dans les bandes enregistrées par M. Canciovici (voir la note 14) avec, s'y ajoutant, d'autres éléments qui complètent sa légende (trésor enfoui dans la montagne, pierre gigantesque transportée par le seul Pintea...). Un texte recueilli par Ovidiu Bîrlea et répertorié comme *légende* dans son *Antologie de proză populară epică* présente des éléments récurrents.

Les bandes enregistrées par Mihai Canciovici

Nous retrouvons, surtout dans les récits recueillis à Măgoaja, village natal de Pinteă, l'épisode où Pinteă est serviteur chez Stupul (Stupuri ?) et part après un conflit avec son maître rejoindre les haïdouks. Dans ceux qui ont été enregistrés à Budești où il aurait également séjourné, il est précisé que Pinteă aurait été serviteur chez un parent ou un aïeul ou encore un voisin du locuteur.

Des éléments nouveaux apparaissent que nous n'avons pas trouvés dans les chants épiques qu'il nous a été donné d'examiner : Pinteă, les premières années de sa vie, était muet. Selon un informateur il est resté sans parler pendant sept ans ; selon un autre il s'est engagé comme serviteur jusqu'à ce que chante le coucou, contamination évidente avec le Cycle de Păcală, cycle de contes facétieux où le serviteur, Păcală, dame, par divers tours, le pion à son maître, un pope méchant et retors¹⁹. Selon un autre informateur encore, Pinteă parlait avec les bœufs, ou encore il ne parlait pas mais jouait de la flûte. Il arrive aussi qu'il parte rejoindre les haïdouks car on se moque de lui. Quoi qu'il en soit, ses maîtres le traitent mal ce qui justifie son départ dans la forêt où il a retrouvé l'usage de la parole alors qu'il vit avec les haïdouks. Un motif revient dans quasiment tous les récits et illustre le degré d'indigence dans lequel il était tenu : il avait une écuelle dans laquelle on lui servait ses repas, cette écuelle selon les narrateurs était en bois ou en argile mais elle n'était jamais lavée ou que très rarement. Ainsi la nourriture séchée s'étant accumulée dedans, le contenu de l'écuelle s'était progressivement rétréci. Lorsque Pinteă devenu le grand haïdouk que l'on sait reviendra voir son maître, il remplira son écuelle d'autant de pièces d'or et lui fera amèrement regretter que l'écuelle n'ait pas été plus profonde. Un informateur de Budești affirme même qu'il n'y entra que deux pièces d'or ! Ce qui laisse mesurer à quelle portion congrue Pinteă était soumis en échange de son travail !

Le silence dans lequel s'enfermait Pinteă était vu par certains comme de la débilité au point que l'on se demanda s'il s'agissait du même homme lorsque Pinteă atteignit la renommée que l'on connaît. Certains narrateurs attribuent toutefois à Pinteă un don de

19. Voir l'étude de ce personnage dans M. LEBARBIER, 1980 et 1989.

double vue (*năzdrăvan*)²⁰ autre point commun avec Păcală le héros facétieux, ou encore (ce qui n'a rien à voir avec Păcală) la force de plusieurs hommes réunis (voir ci-dessus, les qualités magiques octroyées par Dieu ou saint Elie à Pinteă). Il est par exemple question, parfois, d'une meule de moulin qu'il aurait transportée seul sur son dos afin de déplacer la frontière entre deux villages ; les lieux diffèrent selon les informateurs. Il s'agit tantôt de Baia Mare, tantôt de Baia Sprie et de Tăuț. Ce motif se retrouve ailleurs comme l'atteste R. Niculescu :

« ...il élargit – en posant plus loin, après l'avoir portée sur les bras, une énorme borne cadastrale en quartier de roche – la limite des terres d'un village pauvre. »

(1991, p. 306)

Et comme l'attestent aussi ces informations recueillies en 1920 par Tache Papahagi auprès d'un narrateur de Budești qui précise entre quels villages cette borne frontière fut transportée :

« Lui tout seul, il a transporté une meule de moulin de Baia Sprie jusqu'à Tăuț et il l'a posée là-bas et depuis c'est là que se trouve la ligne frontière entre Tăuț et Baia Sprie. »

(1925, p. 153)

Quant à son invincibilité, qui fait l'unanimité de tous les récits, elle est réduite à néant comme dans le chant épique par trois grains de blé bénis (auxquels s'ajoutent parfois trois grains d'avoine) et par une balle en argent visés à l'aisselle gauche. Dans les variantes émanant le plus souvent de Budești il est également précisé que c'est sa cotte de mailles qui le rend invulnérable mais celle-ci ne recouvre pas l'aisselle gauche là où bat le cœur. L'allusion à la cotte de mailles n'a rien de surprenant lorsque l'on se rappelle qu'elle est exposée dans l'église de Budești.

De même, la trahison figure dans toutes les narrations, le plus souvent comme étant le fait d'un ou de plusieurs de ses compagnons conformément aux chants épiques que nous avons examinés, mais elle peut aussi provenir de sa maîtresse qui le vend « *aux autorités magyares* », motif qui se retrouve également dans la légende recueillie par Ovidiu Bîrlea. Comme dans le chant, le héros

20. Dans un récit recueilli en 1924 par Tache Papahagi (1925, p. XLV), c'est le cheval de Pinteă qui est *năzdrăvan*. Alors que les gens de l'empereur le poursuivent à travers le Gutii, le cheval s'élève dans les airs par-dessus le mont avec son cavalier. On peut voir sur une pierre la marque du sabot d'une de ses pattes arrières.

ne peut être vaincu que par félonie, ses qualités extraordinaires ne pouvant être contrebalancées que par un acte méprisable provenant, qui plus est, d'un de ses proches.

Les informateurs sont unanimes pour louer la force, le courage et l'esprit de justice du héros qui dépouillait les riches boyards pour redistribuer leurs biens aux pauvres. Quant au contexte historique, il est souvent fait allusion à sa lutte contre les Austro-Hongrois. Un narrateur toutefois situe son combat contre les Tatares (!) en 1643, ce qui est peu vraisemblable si l'on se souvient que Pinteă a dû naître au plus tôt dans les années 1660.

Un dernier élément vient nourrir la légende de Pinteă et qui, s'il ne figure pas dans les chants épiques, recourt également au merveilleux : Pinteă aurait dissimulé un trésor dans les profondeurs du Mont Gutii. Jusqu'à présent personne n'a pu le découvrir et ceux qui s'y sont hasardés ont échoué, ou pire, n'en sont pas revenus. D'autres éléments magiques s'y rapportent : la porte de cette grotte (ou cave ou souterrain), dont Pinteă aurait dissimulé l'entrée par une immense pierre (ou des arbres), ne s'ouvre qu'au moment de Pâques lorsque l'office pascal est célébré, alors une flamme apparaîtrait. L'entrée se referme dès la fin du service religieux. Un informateur de Budești affirme qu'il y aurait eu un meurtre autour de ce trésor et la tête de la victime aurait été enterrée avec, c'est pour cette raison que cet argent ne peut être utilisé car il est enterré avec la tête d'un mort. Ce trésor bien qu'ayant dû exciter des convoitises par le passé est considéré comme maléfique, « *l'argent du diable* » dit l'informateur. Cette notion diabolique se retrouve aussi dans la conclusion que donne à cette histoire le narrateur de Tache Papahagi bien qu'il n'y ait pas dans cette variante d'allusion à un assassinat :

« Et cet or et cet argent sont encore là-bas maintenant dans la terre du Gutii. Personne ne peut entrer là-bas dans la cave, le seigneur diable ne le permet pas. »

(1925, p. 153)

On retrouve ailleurs cette croyance qui veut que ce monde souterrain, ce monde maléfique, peuplé d'entités négatives, s'ouvre uniquement le jour de Pâques. Un récit raconté par Dumitru²¹ (70 ans) un habitant de Breb, village distant de Budești de quatre kilomètres, illustre également cette croyance. Le protagoniste de l'histoire, que Dumitru connut dans sa jeunesse, présente les faits

21. Voir l'analyse de ce récit dans M. LEBARBIER, 1996.

comme lui étant personnellement arrivés. Après avoir chevauché une étrange jument grise, il s'était retrouvé enfermé dans une maison au riche mobilier mais sans aucune ouverture. Périodiquement trois belles jeunes femmes venaient le visiter et comblaient tous ses désirs. Tous ses appétits rassasiés, il s'aperçut qu'il était prisonnier et la satiété, l'ennui s'installèrent. Un jour une porte surgie de nulle part s'ouvrit. C'était le jour de Pâques, « *le jour de Pâques, le diable n'a de pouvoir sur rien* » précise le narrateur et le jeune homme put s'échapper. Aussi voit-on les fils des croyances et des narrations populaires se tisser et se recouper. Les pouvoirs magiques de Pintea, pour bénéfiques qu'ils furent, ne pouvaient l'être que dans la mesure où ils profitaient aux pauvres. Ce trésor qui ne fut pas redistribué, et qui d'après certains fut la cause d'un homicide, s'il ne renie pas le côté excessif du personnage, est un paramètre propre à la légende attachée au héros et apporte une connotation sulfureuse que ne viennent pas contredire les documents historiques.

La légende recueillie par Ovidiu Bîrlea (1966, pp. 268-273, t. 3) ne démentit pas, au contraire, les éléments présentés ci-dessus bien qu'il soit plus insisté sur la force herculéenne de Pintea et sur les personnages gravitant autour de lui, comme si implicitement le haidouk et son trésor étaient le prétexte à une autre histoire qui, en fait, est la quête de ce trésor.

La légende recueillie par Ovidiu Bîrlea

Pintea, qui fut porcher, détient son invulnérabilité d'une vieille à l'âge si avancé que la peau lui était descendue sur les genoux. Ici pas de maître injuste et cruel mais plutôt récompense des bons services rendus. C'est parce que Pintea « *est un garçon très vaillant* » et qu'il soigne bien sa truie que la vieille lui donne son invincibilité. Ce sont ses exploits à la guerre et ceux de ses « *quarante gars* » qui attisent l'intérêt de l'empereur et non son inquiétude. Là, Pintea est reconnu pour sa valeur de soldat et non redouté comme un danger potentiel qu'il est préférable de canaliser par un accord plus ou moins boiteux. La meule du moulin transportée par le seul Pintea réapparaît ici aussi, non comme borne modifiant la frontière entre deux villages, mais comme plateau pour servir une cruche d'eau à l'empereur. En récompense là encore des batailles remportées, Pintea demande que lui appartiennent les montagnes alentour. L'épisode de la trahison se retrouve, mais cette fois c'est la femme de Pintea qui le

trahit « *enfin, ce n'était pas sa femme, c'était une catin, il la tenait comme ça sans être mariés* ». Soulignons au passage que les textes, tant les chants épiques que les récits recueillis par M. Canciovici, ne se confondent pas en imprécations contre les traîtres. Certes, Pinteà leur reproche leur trahison, « *ce ne sont pas de vrais frères* » mais il leur pardonne s'ils ont été obligés de sauver leur vie. Certes, il est signalé dans les bandes de M. Canciovici qu'ils furent pendus, mais aucun terme insultant ne vient entacher les récits. Ici, la traîtresse « *est une catin* » et il est insisté sur l'illégalité dans laquelle elle vivait avec Pinteà. Aurait-on attribué une telle trahison à une épouse légitime ? La société rurale est très attachée à l'ordre établi et il n'y a pas de place pour ceux, celles qui ne s'y conforment pas. Un individu non marié, homme ou femme, sera inévitablement en marge de la communauté.

La mort de Pinteà diffère peu des motifs déjà rencontrés, c'est sur le pont devant Baia Mare qu'a lieu l'embuscade où il trouvera la mort. Le cadre de l'histoire ainsi posé, la quête du trésor peut commencer. Et c'est la vieille, première protagoniste de la narration qui réussit – partiellement – là où les autres ont échoué. Partiellement, car si elle arrive jusqu'au trésor, un vieux qui semble en être le gardien vient lui demander des comptes. Vu qu'elle n'avait rien donné aux pauvres, elle dut restituer ce qu'il en restait. Le sens qui se développe ici confirme l'hypothèse formulée à propos des récits recueillis par M. Canciovici. Le trésor est maléfique car il ne pourra profiter à personne. Les exactions de Pinteà trouvaient aux yeux de la population leur justification dans la redistribution des biens aux pauvres. En donnant à ceux qui n'avaient rien en le prenant chez ceux qui avaient trop, Pinteà rétablissait une équité qui n'était pas – et de loin ! – en usage dans la société d'alors. Aussi ce trésor semble inutile puisque inutilisable. La quête des villageois sera donc infructueuse et le récit se poursuit en entrant dans les détails de cette recherche marquée par le gigantisme attaché à tout ce qui concerne le haïdouk.

« *Et moi j'y suis allé en 1932. (...) Je suis allé là-bas avec deux hommes et on a creusé deux jours entiers, et on est tombé sur les trois portes. De ces trois portes on en a passé une, environ trente jusqu'à quarante mètres. Il faisait très sombre et on n'avait pas de lampe (...). Puis plus loin c'était éboulé et on n'a pas pu passer (...)* »

(O. Bîrlea, 1966, p. 272, t. 3)

On peut supposer que le trésor se trouve après la troisième porte. Il est aussi question dans ce texte d'une pierre énorme :

« d'environ trois mètres de long et de deux mètres et quelque de large, il y avait des inscriptions dessus faites avec la hache de Pintea, il avait écrit et fait un escalier et plein de signes. »

(*ibid.*)

Peut-on en conclure qu'elle obture l'ultime accès au trésor et que les signes mentionnés ont un pouvoir protecteur ? On ne peut que souligner les marques titanesques laissées par Pintea, l'immense haïdouk, dans la mémoire populaire, les lieux, les pierres (qui lui sont attribuées à plusieurs endroits). Des marques titanesques et certainement magiques dans ces pierres, des marques faites par Pintea mais également par son cheval, magique²² lui aussi (voir la note 20). Notons au passage que le cheval se retrouve sous plusieurs aspects dans la tradition populaire²³ et que le couple formé par le cavalier et son cheval possède une force hybride, celle, conjuguée, de l'homme et de l'animal. O. Buhociu écrit à ce propos :

« ...nous constatons que le héros est d'autant plus invincible qu'il crée, ensemble avec son cheval, de nouvelles conditions de vie, (...). Les héros des chansons (...) ne peuvent atteindre l'idéal auquel ils aspirent que par leur cheval. »

(1957, p. 201)

22. À propos du cheval qui s'élève dans les airs et permet ainsi à son cavalier d'échapper à ses poursuivants, on peut évoquer une croyance qui est encore attestée de nos jours dans le Maramureș : une magicienne amoureuse a le pouvoir de faire venir à travers les airs son bien-aimé qui se trouve au loin et... ceci en dehors de la volonté de celui-ci (voir, M. LEBARBIER, 1998, p. 111).

23. Signalons notamment la fête des Sântoaderi qui est célébrée la première semaine du Carême et dure une dizaine de jours. Les Sântoaderi sont un troupeau de sept à douze « entités-chevaux » qui sont liés à saint Théodore. Ils descendent dans les villages le jour de Mardi Gras et y restent une dizaine de jours. Leur venue est assez redoutée et entraîne, surtout pour les femmes, certains interdits de travail et donne lieu à une série de rites de protection et de fertilité. Ils peuvent prendre forme humaine sous l'aspect de jeunes et beaux garçons mais gardent leurs sabots de cheval. Pour plus d'informations sur ce thème voir O. BUHOCIU, 1957, pp. 163 et ss. et I. MUȘLEA et O. BÎRLEA, 1970, pp. 355-357.

Signalons encore, découlant de cette croyance aux Sântoaderi (entités-chevaux), les danses rituelles d'une confrérie de jeunes gens, les Călușari (cal : cheval) qui ont lieu au moment de la Pentecôte. Ces danses représentent plusieurs figures qui évoquent le cheval. O. BUHOCIU (1957, p. 236) parle à leur propos de « leur appartenance à l'univers des semi-dieux cavaliers... ». On attribue à ces jeunes gens certains pouvoirs, de guérison notamment, et ils sont entourés, leur chef surtout, d'une certaine auréole satanique.

Seulement cet idéal ne fut-il pas terni par les actions négatives de Pintea ? Comme ce meurtre dont il est question dans un des récits recueilli par M. Canciovici... ? Dans le contexte magique, une action négative attire une autre action négative, en l'occurrence ici la trahison d'un proche... ? La tradition orale laisse planer cette interrogation.

En revanche aucune des questions de ce type ne se profile dans les documents historiques qui, s'ils attestent le côté insaisissable de Pintea, ses victoires militaires et sa renommée de haïdouk redresseur de torts, donnent à entendre qu'il y a eu abandon sinon trahison de la part de François Rákóczy et duperie de la part des autorités de Baia Mare. Pintea était un gêneur dont on est satisfait de s'être débarrassé.

Remarques finales

À partir de ces documents historiques et de la vie de Pintea telle qu'on a pu la reconstituer, on peut mesurer le travail de reconstruction mené par la tradition orale. Les motifs essentiels de ces récits qui se retrouvent dans la plupart des textes épiques européens (les actes justiciers, l'invincibilité du héros et sa vulnérabilité révélée par ses compagnons ou par sa maîtresse, et enfin sa mort, car tout extraordinaire qu'il soit, il n'est qu'un homme, donc mortel) indiquent que le personnage historique de Pintea a été intégré dans la tradition héroïque. À partir d'éléments authentiques et des réelles qualités d'un personnage hors du commun, celle-ci dévie et crée un héros sublimé aux pouvoirs exceptionnels. Mise à part sa mort aux portes de Baia Mare et la vie marginale du haïdouk qui alimentent le lyrisme des textes, peu d'éléments historiques sont conservés dans la tradition orale. Selon le genre, chant épique, récit ou légende, le héros est doté de caractéristiques différentes. Victime magnifiée au don de double vue dans le chant, les récits et légendes lui prêtent une connotation chthonienne avec son antre souterrain et son trésor maléfique. Bon chef, soucieux de la vie et du bien-être de ses frères d'armes dans le chant, il est doté d'une force herculéenne avec le motif de la meule de moulin et les pétroglyphes dont ont lui attribue la paternité dans plusieurs endroits du Maramureș. Deux traits essentiels sur lesquels les différents textes s'accordent sont la trahison et l'invincibilité. La trahison, un tel héros ne peut tomber pour des raisons ordinaires, une simple balle lors d'une échauffourée, car on

peut douter que la tradition populaire ait retenu et intégré la duplicité des autorités de Baia Mare et la désaffection de François Rákóczy. Quant à l'invincibilité, on peut l'attribuer à l'aspect insaisissable que Pintea montrait au cours de sa vie de haidouk qui ne manquait pas d'irriter les autorités impériale et locales et qui reposait essentiellement sur la solidarité dont il bénéficiait au sein de la population. De là à ce que la pensée populaire réinterprète ces faits en pouvoirs magiques, il n'y a qu'un pas facile à franchir !

Personnage ambivalent parce que marginal, ses actions violentes trouvaient leur sens et leur justification dans la violence encore plus grande qui était faite aux masses paysannes, aussi la tradition populaire lui pardonne-t-elle ses transgressions tout en les gommant ou en les sublimant. Seul aspect négatif qui trouve, peut-être, sa source dans le nombre des richesses que Pintea a dérobées (bien que ce fut pour une juste cause) est ce trésor maléfique qui ne put être récupéré par personne. Et le mort enterré avec lui pourrait-il être vu comme une lointaine réminiscence du meurtre du vicaire de Bicsad ? Il ne semble pas que la population ait retenu ce fait, mais que simplement il ait été oublié parce que ternissant peut-être la figure du héros. À partir d'événements réels, la tradition orale a effectué un tri, oubliant, créant, transformant pour faire d'un être humain aux traits certes exceptionnels un héros légendaire auquel il est toutefois possible de s'identifier, ce que la dynastie de ses successeurs vient confirmer. Ainsi on ne peut que souscrire à la remarque de J. Chevalier mise en exergue de cet article, en la reprenant au compte de Pintea : la pensée populaire est tellement plus riche que l'histoire !



La Tour des Bouchers près de laquelle Pintea Viteazul a été tué lors du siège de Baia Mare le 14 août 1703, qui eut lieu sous l'occupation autrichienne.



La cotte de mailles attribuée à Pintea Viteazul

Le Musée d'histoire de Baia Mare a organisé en août 1998 une exposition consacrée à Pintea Viteazul en commémoration du 295^e anniversaire de sa mort. Cette exposition était intitulée « Pintea Viteazul, Vérité et légende ». Étaient exposés divers objets et documents concernant le célèbre haidouk.

Je remercie Madame Viorica URSU de m'avoir communiqué les illustrations ci-dessus.

BIBLIOGRAPHIE

ANDREESCO Ioanna, BACOU Mihaela, *Mourir à l'ombre des Carpathes*, Payot, Paris 1986.

AMZULESCU AL. I., *Cîntecul epic eroic, Tipologie și corpus de texte poetice* (Chant épique héroïque, Typologie et corpus de textes poétiques), Editura academiei R.S.R., Bucarest 1981.

Balade populare (Ballades populaires), Biblioteca pentru toți, Editură de stat pentru literatură și artă, 1954.

Balade populare românești (Ballades populaires roumaines), Ediție îngrijită, prefața și bibliografie de Iordan Dadeu, Editura Albatros, 1977.

BÎRLEA Ovidiu, *Antologie de Proză populară epică* (Anthologie de prose populaire épique), 3 tomes, Editura pentru literatură, 1966.

BUHOCIU Octavian, *Le folklore roumain de printemps*, Thèse principale pour le doctorat ès lettres, Faculté des Lettres de l'Université de Paris, 1957.

CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris 1969.

DAICOVICIU Constantin et CONSTANTINESCU Miron, *Brève histoire de la Transylvanie*, Édition de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, Bucarest 1965.

DESPREZ Hyppolyte, *Les peuples de l'Autriche et de la Turquie, Histoire contemporaine des Illyriens, des Magyars, des Roumains et des Polonais*, Au comptoir des imprimeurs, Paris 1850.

DRAGOMIR Silviu, *Istoria dezrobirii religioase a românilor din Ardeal în sec. XVIII* (Histoire de la libération religieuse des Roumains de Transylvanie au XVIII^e siècle), Sibiu 1920.

— *Românii din Transylvania și unirea cu biserica Romei* (Les Roumains de Transylvanie et l'union avec l'Église de Rome), Bucarest 1959.

HASDEU B. P., « Frunza Verde, O pagină pentru Istoria Literaturii Române » (Feuille verte, Une page de l'histoire de la littérature roumaine), *Columna lui Traian* (La colonne trajanne) 13 (1873), p. 241.

Histoire des Révolutions de Hongrie, tome II, La Haye 1739.

LEBARBIER Micheline, « Păcală ou la fortune de l'absurde », *Cahiers de Littérature Orale* 7 (1980), Publications Langues'O, Paris, pp. 95-116.

— « L'identité dénaturée, Păcală et le Tsigane dans les contes facétieux roumains », F. de SIVERS (ed.), *Questions d'identité*, Peeters-SELAF, Louvain-Paris 1989, pp. 133-150.

— « Le chien hirsute, Quelques réflexions autour du conjoint-animal/conjoint vampire à partir d'un conte roumain », in *Graines parole, Puissance du verbe et traditions orales, Écrits pour Geneviève Calame-Griaule*, Editions du CNRS, Paris 1989, pp. 225-238.

— « Séductions et dangers de l'autre monde, Récits roumains », *Cahiers de Littérature Orale* 39-40 (1996), Publications Langues'O, Paris, pp. 97-115.

— « Entre imaginaire et réalité. L'image de la femme dans un village du nord de la Roumanie », in FERNANDEZ M.M.J. (sous la dir. de), *Parler femme en Europe*, L'Harmattan, Paris 1998, pp. 95-136.

MAKKAI Ladislav, *Histoire de la Transylvanie*, PUF, Paris 1946.

MÓLNAR Mihály, *Nagybánya és környéke* (Baia Mare et ses environs), Baia Mare 1894.

MUŞLEA Ion, BÎRLEA Ovidiu, *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B.P. Hasdeu* (La typologie du folklore d'après les réponses au questionnaire de B.P. Hasdeu), Editura Minerva, Bucarest 1970.

NICULESCU Radu, « Unele observații asupra lui Pinteza Viteazul ca personaj istoric » (Quelques observations à propos de Pinteza Viteazul comme personnage historique), *Revista de Folclor* (Revue de folklore), Anul VII, Nr 1-2, 1962, pp. 58-71.

— « Interférences de la littérature narrative et épique slovaque et roumaine : Juraj Jánošík et Pinteza Viteazul », in *Folclorul, sens, valoare* (Folklore, sens et valeur), édition îngrijită de V. Nişcov, 1991, pp. 301-312.

PAPAHAGI Tache, *Graiul şi folclorul Maramureşului* (Le parler et le folklore du Maramureş), Cultura naţională, Bucarest 1925.

Pinteza Viteazul, Balade populare româneşti (Pinteza Viteazul, Ballades populaires roumaines), Editura R.A.I., Cuvânt înainte de Eugen Blăjan (Préface de Eugen Blăjan), Bucarest, sans date.

POP Darius, *Din istoria Transilvaniei* (À propos de l'histoire de la Transylvanie), Bucarest 1961.

POP Mihai, RUXANDOIU Pavel, *Folclor literar românesc* (Folklore littéraire roumain), Editura didactică şi pedagogică, Bucarest 1976.

POP RETEGANUL I., *Din literatura poporală, Pinteza Viteazul* (*Tiré de la littérature populaire, Pinteza Viteazul*), éd. II, Braşov 1915.

SOCOLEAN Aurel, « Contribuţii la studiarea lui Pinteza Viteazul ca personaj istoric » (*Contribution à l'étude de Pinteza Viteazul comme personnage historique*), in *Maramureş, Vatră de istorie milenară* (*Maramureş, Foyer d'histoire millénaire*), Cluj-Napoca 1997, pp. 147-150.

URSU Viorica, « Pinteza Viteazul - adevărul şi legendă (Pinteza Viteazul - vérité et légende) », *Graiul Maramureşului* (*Le parler du Maramureş*), Serie nouă, anul X, n° 2543 (21 august, 1998), pp. 1-3.

VRABIE Gheorghe, *Balada populară română* (*La ballade populaire roumaine*), Editura academiei Republicii socialiste românia, Bucarest 1966, pp. 362-404.

**L'image du héros populaire
en Asie Mineure :
l'exemple de Tchakidji (1872-1912)**

Bülent O. ERDOĞAN
Doctorant à l'INALCO - Paris

La notion de héros populaire est indissociable de l'histoire sociale et politique anatolienne. La rupture entre l'État et le peuple est un fait récurrent en Asie Mineure depuis au moins le XIII^{ème} siècle (révolte des *Babai*), date à partir de laquelle font leur apparition sur la scène de l'histoire deux éléments aliénés l'un par rapport à l'autre, l'État et le peuple¹.

En Asie mineure, on retrouve cette dichotomie État/peuple au niveau du langage. Les paysans et les nomades parlent leur propre langue, alors que la langue d'État, l'ottoman, est à peine comprise par ces derniers. Les communautés rurales sont bien loin des centres du pouvoir et ceci empêche la réception des productions artistiques émanant de la "haute culture". Par contre, les éléments de la culture orale circulent sans difficulté entre les communautés paysannes. Ce qui explique l'existence en Anatolie d'un répertoire oral abondant : chansons populaires, légendes, élégies, contes et romans qui ont pour objet des héros admirés pour leur puissance et leur capacité de redresser les torts causés par des oppresseurs.

Ici, le meilleur exemple est le personnage de *Köroğlu* dont l'image héroïque est connue dans tout le Proche-Orient. Georges Dumézil affirme que la légende de *Köroğlu* remonte jusqu'à au moins deux mille ans. Il y a aussi le livre de *Dede Korkut*, qui décrit un modèle d'héroïsme semblable relatant les conflits des tribus turques d'Asie centrale avec leurs voisins². La valeur héroïque

1. Reha ÇAMUROĞLU. *Tarih, heterodoksi ve Babailer* (L'histoire, l'hétérodoxie et les Babai), Metis, 1992, p. 175.

2. Pertev Naili BORATAV, *100 Soruda Türk halk edebiyatı* (La littérature populaire turque en 100 questions), Istanbul 1988, p. 46.

attribuée par "le peuple" à certains personnages est étroitement liée à la conjoncture de l'époque. En Anatolie, la notion de héros populaire est une notion parallèle au phénomène de banditisme. Celui-ci se présente comme une manière de vivre et s'insère par ailleurs dans des circuits économiques. Les injustices sociales et les abus des élites locales étaient souvent une source d'agitation au sein de la population, surtout au cours du XVIème et du XVIIème siècles, qui sont désignés comme des siècles de brigandage. Après la propagation des armes dans les campagnes et la détérioration sensible des conditions économiques de ces dernières observée pendant cette époque, il n'était pas rare que des fonctionnaires renégats, des paysans vagabonds, des étudiants religieux ou des bandits traditionnels s'adonnent au pillage.

Avant de voir les attributs de Tchakidji, célèbre bandit social ayant vécu entre le dernier quart du XIXème siècle et le début du XXème, il est nécessaire de dire quelques mots sur les origines de cette tradition héroïque en s'arrêtant sur la figure de Koroğlu, le bandit d'honneur de "référence" dans toute l'Asie Mineure.

Le banditisme d'honneur s'inscrit dans une très vieille tradition couvrant l'Asie centrale, le Moyen-Orient, le Caucase, l'Anatolie et les Balkans. La figure la plus emblématique en est Koroğlu. Il représente un modèle à suivre sur le plan idéologique et organisationnel. L'apparition des bandits d'honneur est liée de près au désordre social. Ils se dressent souvent contre les oppresseurs locaux. Selon Eric Hobsbawm, ils n'ont pas, en règle générale, de programme visant à déstabiliser le pouvoir central.

Les bandits sociaux sont censés incarner des valeurs socioculturelles importantes pour eux-mêmes et pour leur société d'origine. On attend d'eux une résistance physique et morale qui ne flanche pas, même dans des conditions très difficiles, un courage et une force exceptionnels, l'honneur, la fidélité, l'amour.

Exemple significatif des valeurs héroïques anatoliennes, le propos contenu dans l'épopée de Koroğlu : « *le fusil est arrivé, la bravoure s'est gâtée* ». Le même schéma sera répété au cours des siècles suivants. L'éthique populaire fait une nette distinction entre le véritable héros et le bandit vulgaire, celui qui "gâche le métier", comme le dira Yachar Kemal³. Cette tradition de banditisme d'honneur, commune dans un vaste espace géographique, est doublée d'une tradition locale, celle de "zeybeclik", propre à la région égéenne. Le chef de bande est appelé "Efé", son lieutenant

3. Yachar KEMAL, *Même le Mince*, Gallimard, coll. Folio, Paris 1961.

"kızan" et la bande "zeybek". Les *zeybek*, qu'on pouvait identifier aisément en raison de leur style vestimentaire particulier, étaient à l'origine une milice régionale officielle chargée de la défense des routes et des cafés situés au bord de la route. En échange, ils percevaient une certaine somme d'argent versée par les passagers. Après quelques tentatives, avortées, du pouvoir de les insérer dans les mécanismes de défense étatiques, en particulier au cours de XIX^{ème} siècle, ils se sont définitivement installés dans la clandestinité en pratiquant une sorte de banditisme.

Les chansons populaires et les légendes anatoliennes se déploient sur un fond de vie collective et sont inscrites dans le cadre historique de l'époque. Les ennemis des héros (des bandits sociaux) sont toujours les mêmes : les notables locaux, les seigneurs, les commerçants. En Anatolie, le héros-bandit incarne avant tout la justice et l'égalité :

*Je suis Koroglu, je brûle les rochers
Je suis l'épée du peuple, je cherche ce qui est juste
Je demande des comptes aux sultans
Que celui qui se réveille me rejoigne.*⁴

Tchakidji, alias Çakırcalı Mehmet Efe, représente un bandit d'honneur qui fit beaucoup parler de lui, tant dans la presse européenne que dans la presse ottomane de l'époque. Il attira l'attention des élites européennes et sa réputation, comme son image, sont encore vivantes dans la mémoire collective turque. L'époque de Tchakidji renvoie à une période au cours de laquelle le sort de l'Empire ottoman sera définitivement joué. L'intensification du banditisme qu'on constate en Anatolie occidentale à ce moment, coïncide avec le droit attribué aux Européens d'acheter des terres agricoles, ce qui entraîne des investissements européens massifs dans la région. Ces investissements, en majorité anglo-français, contribueront à intégrer la Turquie occidentale au marché européen et à commercialiser son agriculture. Avec la construction des chemins de fer, la mise en place de la dette publique et la création de la régie de tabacs, l'Empire devient une semie-colonie. Les inégalités sociales s'accroissent et l'équilibre traditionnel se voit encore une fois menacé.

Ces changements dans la structure socio-économique de l'Ouest anatolien ont eu de multiples conséquences sur le sort de la paysannerie. La "colonisation foncière" et les richesses qui ne

4. Mehmet BAYRAK, *Eskiyalik ve Eskiya Türküleri* (Chants turcs de brigandage et de brigands), Ankara 1985, p. 37.

cessent pas de s'accumuler attirent dans la région un nombre important de bandits en provenance des Balkans. Ces derniers s'ajoutent aux bandits, déjà nombreux, peuplant les montagnes égéennes. Leur cible privilégiée : les riches négociants européens ainsi que les notables locaux, musulmans ou non. Les fermiers britanniques, installés dans la région depuis le XVIII^{ème} siècle, comptent parmi les principales victimes. Viennent ensuite les autochtones non-musulmans qui, possédant aussi des fermes ou des usines à l'intérieur du pays, servent d'intermédiaires entre les Européens et les producteurs locaux. En troisième position se situent les notables musulmans, grands propriétaires fonciers, dont l'insécurité grandissante les amène à construire sur leur domaine de vrais châteaux fortifiés.

Tchakidji entame sa "carrière" pour se venger du meurtre de son père par les autorités. Ce dernier, contrebandier célèbre, représente un exemple typique de ces milliers d'Ottomans qui réagissaient au monopole économique européen en se livrant au trafic du tabac. La grande majorité des bandits de l'époque devaient leur réputation à la pratique du rapt contre les riches négociants autochtones et les Européens, ce qui ne manquait pas de créer des problèmes permanents aux autorités ottomanes dans leurs rapports avec les puissances occidentales. Cependant, tout au long de son itinéraire de bandit (on lui attribue 1081 meurtres au total), Tchakidji ne semble pas avoir touché aux Européens. Pendant quinze ans que son règne a duré dans la région d'Izmir, il agit comme un vrai gouvernement parallèle : il prélève des impôts, rend la justice, fait construire des routes et des ponts, négocie avec le pouvoir en place le partage des terres agricoles. S'il n'a jamais été considéré comme le précurseur d'un mouvement populaire organisé, il a toutefois su traduire les sentiments de révolte, très largement répandus chez les paysans anatoliens, et cette réputation s'est perpétuée longtemps après sa mort.

L'image de Tchakidji est toujours vivante dans la mémoire collective turque. Plusieurs romans ou pièces de théâtre sont consacrés à son activité, de même qu'à celle d'Atchali Kel Mehmed, originaire de la région d'Izmir également, ou à d'autres bandits. Les chants populaires⁵ rivalisent en louanges sur les

5. Les chants populaires consacrés à Tchakidji résument les valeurs héroïques attribuées par l'imaginaire populaire au personnage du bandit :

*Tchakidji s'appuie sur la tribu de Bozdoğan
La pluie tombe et mouille les armes
Si je sors mon couteau, je vais couper ta tête
Tchakidji n'admet pas les injustices*

vertus des bandits sociaux dont les attributs héroïques, transmis de père en fils, font actuellement partie intégrante de l'identité culturelle de l'Anatolie occidentale. À l'importante littérature dont ils font l'objet⁶, il faut ajouter les musées ethnographiques nationaux qui ne dédaignent pas de réserver plusieurs de leurs salles aux costumes traditionnels que portaient les bandits.

La force symbolique attachée au souvenir de Tchakidji est telle que des paysans de la région conservent ses chaussures comme une relique⁷. Une autre information, fournie par Yachar Kemal⁸, nous rapporte que, encore de nos jours, les paysans invoquent le nom de Tchakidji dans leurs vœux et demandent, à haute voix, sa permission avant de s'engager sur certaines routes. En outre, la terre de sa tombe est réputée à avoir des vertus curatives, comme celle qui entoure les tombes des saints.

Comment expliquer cette mythification du personnage de Tchakidji parmi tant d'autres bandits de son époque dont le souvenir a été plus ou moins effacé de nos jours ? S'opposant à l'idée que le bandit social n'est qu'une construction, un pur produit de l'imagination humaine n'existant que dans (ou par) les aspirations profondes des paysans opprimés⁹, E. Hobsbawm admet qu'il y a un rapport entre le comportement réel du bandit et le mythe qui l'entoure. Il est impossible, dit-il, de séparer la réalité du mythe dans le banditisme¹⁰. N'est-il pas vrai que le sentiment commun paysan a toujours distingué nettement ceux qui jouent le rôle de "Robin des Bois" des autres, ou bien ceux qui sont censés assumer cette fonction de ceux qui ne le sont pas ? Les chants, les

*Son couteau sera bientôt maculé de sang
Dégagez-moi la route, montagnes orangeuses
Montagnes courbées qui pleurent*

(Cité dans BAYRAK, *op. cit.*, p. 318.)

6. Dans les journaux publiés par les "Maisons du peuple", fondées dans les années '30 par les dirigeants kémalistes afin de promouvoir la culture et élever le niveau d'éducation des villageois, on recense un bon nombre de textes relatant la vie de certains bandits sociaux locaux.

7. Pertev Naili BORATAV, *Folklor ve Edebiyat* (Le folklore et la littérature), vol. I, 1982, p. 128.

8. Les romans ou les chroniques consacrés par Yachar Kemal au banditisme, s'appuyant sur des sources aussi bien orales qu'écrites, ont une valeur quasi ethnographique. Voir, Yachar KEMAL, *Çakırcalı Efe* (Le bandit d'honneur de Çakırca), Istanbul 1992.

9. Anton BLOK, « The peasant and the Brigand : Social banditry reconsidered », *Comparative Studies in Society and History*, XIV, 1972, 4, p. 500.

10. E. J. HOBSBAWM, réponse dans BLOK, 1972, p. 504.

contes, les conversations, voire le vocabulaire même relatifs aux bandits, témoignent de cette distinction¹¹.

L'absence physique des bandits dans la quotidienneté villageoise ou citadine semble contribuer à la construction de leur image légendaire¹². La description qui suit montre que ce n'est pas toujours le cas. Tchakidji a été plusieurs fois vu dans des lieux publics, tels que le marché, la promenade ou la gare, et même dans la demeure du gouverneur. Il s'agit d'un bandit qui aime se montrer, bien qu'il néglige son apparence :

« C'est sous la garde de toute sa bande armée, par train, que Tchakidji quitta Ödemich. Son arrivée à Aydin avait été annoncée à l'avance ; aussi une foule immense s'était-elle rendue à la gare pour voir le "héros". Les autorités firent garder les portes de la gare pour empêcher les gens d'envahir le quai d'embarquement. Mais les habitants d'Aydin sont, paraît-il, débrouillards et sachant que tout près de leur ville se trouve une petite localité où ils peuvent se rendre moyennant le paiement d'une petite piastre, ils assaillirent les guichets et prirent des billets pour cette localité. La compagnie du chemin de fer délivra de la sorte 10000 billets et Tchakidji fut acclamé par tous ses admirateurs... »¹³

Par ses actes de bienfaisance et son image de redresseur des torts, Tchakidji a été considéré comme un héros par la population locale. Yachar Kemal, dans sa chronique consacrée à la biographie du brigand, dit : « La nouvelle selon laquelle il apporte des dots aux jeunes filles qui viennent d'être fiancées et qu'il aide les pauvres a dépassé les limites de douze villages. Elle a été répercutée dans la plaine d'Aydin, à Ödemiş, chez les Yörük¹⁴ de Karıncalı, jusqu'à İzmir même. Tchakidji demande que fassent appel à lui tous les garçons fiancés, toutes les filles aussi, pour les doter et leur dire que c'est lui qui a voulu cela, autrement dit qu'il était leur père »¹⁵. Une autre légende répandue à son propos affirme qu'il était un *evliya* (saint) et que les balles ne le pénétraient pas. Cependant, comme tous les bandits, il suscite la peur autant que l'admiration : on raconte qu'il fit brûler vifs neuf bandits qui

11. *Ibid.*

12. Voir BLOK, 1972, p. 501.

13. Extrait du rapport que le consul Blanc a adressé au ministre à Paris, le 22 avril 1908 (Archives du Ministère des Affaires Étrangères, Correspondance Politique).

14. Ethnie turkmène semi-nomade.

15. Yachar KEMAL, *Çakırcalı Efe*, op. cit., p. 47.

exerçaient leurs activités en usurpant son nom et violaient des filles nomades. Il n'épargna même pas sa propre tante ; après l'avoir tuée, il a prononcé la prière des trépassés, ainsi qu'il le faisait habituellement¹⁶. Sur ce dernier point, il faut signaler que Tchakidji gardait un respect prudent pour les valeurs religieuses de sa communauté. Souvent, il rendait visite à la tombe de l'imam Birgevi¹⁷ et participait, lui et ses hommes, à des prières collectives, montrant ainsi qu'il savait parfaitement tirer profit des sentiments religieux du peuple¹⁸. Ce qui ne l'empêchait nullement d'enlever de temps en temps des imams pour leur demander une rançon ou pour des questions de vengeance, tout en évitant de les blesser¹⁹.

Halil Dural, dans ses mémoires, relate l'histoire de la rencontre de Tchakidji avec une vieille femme dont l'extrême pauvreté l'avait tellement ému qu'il décida de châtier son mari pour le sort que celui-ci réservait à sa femme ; il a même offert de l'argent à cette dernière afin qu'elle puisse s'acheter des vêtements²⁰.

Tous les consuls européens en poste dans la région portaient une attention particulière aux activités de Tchakidji²¹. Albert Laffon, consul de France à Rhodes (nous lui devons, entre autre, une biographie complète de ce bandit) et Paul Blanc, consul à Izmir, voyaient en lui un véritable héros populaire. L'image mythifiée et romanesque qu'ils brossent à son propos n'est pas loin de rappeler celle du Roi des montagnes²². Voici un extrait du rapport rédigé par Paul Blanc sur les agissements de Tchakidji qui illustre parfaitement l'admiration dont ce dernier faisait l'objet :

« Le brigand Thakidji fut reçu par une foule considérable et il fut acclamé par un grand nombre d'enfants venus pour admirer le "héros" [...] Le soir même de son arrivée à Thyra, il appelait et faisait comparaître devant lui trois des plus riches notables musulmans de la ville et leur signifiait qu'ayant appris qu'un pont,

16. *Ibid.*, p. 80.

17. Saint de la région.

18. Stathis DAMIANAKOS, « Banditisme social et imaginaire pastoral en Grèce », *Études Rurales*, 1985, vol. 97-98, p. 234.

19. Voir les documents consulaires britanniques conservés au Public Record Office.

20. Halil DURAL, *Bize Derler Çakarca : 19. ve 20. inci Yüzyılda Ege'de Efeler* (On nous appelle Tchakirdja : les Efe dans la région égéenne pendant les 19^e et 20^e siècles), Istanbul, réédité en 1999, p. 150-152.

21. C'est la raison pour laquelle le Quai d'Orsay était littéralement inondé par des rapports interminables décrivant les actes de brigandage dans la région.

22. Le roman d'Edmond About (publié en 1856) a certainement eu une influence décisive sur la diffusion de cette image.

*situé aux environs, menaçait de tomber en ruine, il leur intimait l'ordre d'avoir à le reconstruire.[...] Si le gouverneur s'était rendu en personne à Thyra, il n'y aurait pas reçu un accueil aussi enthousiaste que Tchakidji. La population de ce district et des districts environnants, comprend, en effet, que Tchakidji est aujourd'hui le véritable gouverneur du pays. »*²³

Il est donc hors de doute que Tchakidji doit son héroïsation essentiellement à son rôle de "protecteur des opprimés" ainsi qu'à son art de profiter des sentiments de sympathie qu'il éveillait chez les masses populaires. Ces dernières l'associaient à la personnalité légendaire de Köroğlu²⁴. Toutefois, on ne peut pas dire qu'il s'agit d'une personnalité très cohérente. Au contraire, son caractère présentait de multiples facettes. Tantôt ennemi des Albanais, des Circassiens ou des Grecs, tantôt collaborant avec leurs bandes, son action était toujours guidée par les opportunités du moment. On le soupçonne même d'avoir bénéficié de l'aide d'un riche négociant britannique, Whittall, installé dans la région. Mais cette affaire, il est vrai, reflète plutôt les divergences politiques des écrivains qui travaillent actuellement sur ce thème²⁵.

Enfin, il n'est pas inutile de rappeler l'apport de la génération des intellectuels turcs des années 1920 à la construction de la légende concernant les bandits. Après la chute de l'Empire ottoman, le nouveau régime met tout en œuvre pour réinventer la tradition. Les brigands quittent leur statut de "criminels du droit commun" pour devenir des "héros nationaux". Lors des fêtes nationales, les anciens combattants de la guerre d'indépendance défilent en costume traditionnel évoquant celui des bandits locaux. Quelle est la place de Tchakidji dans ce contexte ? Bien qu'il soit ignoré par l'historiographie turque, contrairement à ce qui se passe pour les bandits-héros des années 1920, son image est très profondément enracinée dans la mémoire collective régionale²⁶. La grande majorité des chants populaires qui circulent actuellement dans la région égéenne lui est consacrée.

23. Rapport du 13 mars 1908, Archives du Ministère des Affaires Étrangères, Correspondance Politique, tome 69.

24. BORATAV, *op. cit.*, p. 60.

25. Kemal TAHİR, lors du débat qui l'a récemment opposé à Yachar Kemal au sujet de la personnalité de Tchakidji, se déclare fermement convaincu que ce dernier était un agent travaillant pour le compte des Britanniques (BAYRAK, p. 319).

26. À l'heure actuelle, des paysans continuent à visiter la tombe de Tchakidji, située dans le village de "İlkkurşun". Les femmes enceintes souhaitent que leur nouveau-né soit aussi viril et héroïque que Tchakidji.

L'image du bandit dans le roman populaire grec (1900-1930)

Christos DERMENTZOPOULOS

Docteur à l'Université de Panteios - Athènes

Le roman populaire grec dit « de bandits » (ληστροικό μυθιστόρημα) appartient au courant plus large de la paralittérature (Arnaud et autres, 1970 ; Angenot, 1975) et plus spécifiquement au roman-feuilleton bourgeois-populaire. Son apparition date du début du XXe siècle ; depuis, ses éditions ont connu un impressionnant développement jusqu'à la fin des années trente¹. En tant qu'objet de recherche, il a été négligé aussi bien par la bibliographie officielle que par l'enseignement : en fait, il s'agit d'un domaine plus ou moins inexploré de l'étude scientifique. Entreprendre l'analyse des textes relevant du roman populaire de bandits, les considérer comme objets de recherche, implique qu'on leur reconnaît une valeur de document historique fiable aussi bien du point de vue de la sociologie de la littérature que de celui de l'histoire des idéologies populaires. Ce constat est aussi valable pour l'ensemble de la paralittérature populaire (Dermentzopoulos, 1997, pp. 16-17).

En tant que phénomène social, le banditisme en Grèce a surtout été étudié d'un point de vue historiographique (Asdrachas, 1972 ; Boeschoten, 1991 ; Sant-Cassia, 1993 ; Kotaridis, 1994). Les

1. Bien que partie intégrante de la paralittérature populaire, ce roman présente certaines particularités qui font de lui un genre transitoire entre la tradition de la littérature populaire-démodotique antérieure et le roman bourgeois à sujet populaire, qui ne se développe en Grèce qu'à partir de 1940. Ces particularités touchent aussi bien à sa production (fabrication matérielle et mise en circulation, fonctions sociales remplies, circuits de diffusion, identité socio-culturelle des lecteurs, statut social des auteurs) et à sa thématique (convergences des *topoi* et de leur crédo avec le matériel empirique de l'époque) qu'à l'organisation de sa structure narrative (modes d'articulation du discours, structures morphologiques, recours à des procédés comme l'enclavement, l'enchaînement ou l'enchaînement bout à bout de formes dans le récit), cf. Dermentzopoulos, 1997, pp. 40-46.

représentations du banditisme et notamment celles du héros-bandit populaire, pourtant largement diffusées dans diverses formes de la civilisation populaire grecque (théâtre d'ombres, chants populaires de bandits, articles dans la presse quotidienne et périodique, cinéma populaire), n'ont pratiquement pas fait, jusqu'à ce jour, l'objet de recherches particulières.

Ces représentations offrent une remarquable variété de formes d'expression. L'analyse que nous présentons ici a pour objet une catégorie spécifique de représentations collectives portant sur le héros hors-la-loi armé, tel qu'il est esquissé dans le discours du roman populaire. Nous tenterons, plus précisément, de tracer, à partir du texte romancé, l'image du héros-bandit en Grèce dans ce qu'elle a de particulier par rapport à la littérature mondiale sur le banditisme social.

Il faut d'abord remarquer que si le modèle théorique de ce qu'on appelle le "banditisme social" et la "révolution primitive", élaboré essentiellement par E. Hobsbawm (1966 et 1975), a été effectivement appliqué de façon féconde dans nombre de recherches socio-historiques concernant l'aire grecque (Asdrachas, 1982 ; Kontogiorgis, 1979), il n'en a pas moins montré ses limites (Damianakos, 1993, p. 123). Selon ce modèle, le "banditisme social" est un phénomène universel du monde rural traditionnel. Il renvoie, avant tout, au refus opposé par certaines personnes aussi bien à l'injustice qui règne de façon endémique dans les sociétés rurales qu'à la déstructuration de ces dernières à la suite des transformations sociales majeures qui menacent l'ancien ordre des choses. Les formes sous lesquelles les bandits sociaux apparaissent dans les communautés locales sont, d'après la documentation historiographique existante, très variées (Hobsbawm, 1975, pp. 37-83). Toutefois l'image principale, à la fois archétypale et mythique, du "bandit social", est celle de Robin des Bois, l'homme aux sentiments nobles et à l'origine aristocratique, qui défend les valeurs traditionnelles et incarne la solidarité sociale "en prenant aux riches pour donner aux pauvres" (*op. cit.*, pp. 37-38). Cette figure idéale du "bandit social", chargé de protéger ou de rétablir l'ordre traditionnel et de régler les choses "telles qu'elles devraient être" ou telles qu'on croyait qu'elles étaient dans un passé réel ou mythique, inclut nombre de représentations solidement enracinées dans l'imaginaire populaire : éventualité d'un retour du bandit dans la société locale dont les marges sont toujours propices à l'exercice de ses activités, absence de mobilité géographique importante, redistribution des richesses indûment acquises, punition

des puissants et des riches qui commettent des injustices, noblesse de l'origine, souci d'éviter toute violence injustifiée, compréhension et soutien total fournis au bandit dans le cadre de la communauté, refus de s'engager au service de puissants seigneurs. Dans certaines circonstances précises, le "banditisme social" peut même se transformer en force révolutionnaire (*op. cit.*, pp. 38-41, 103).

En règle générale, les pages du roman populaire se prêtent parfaitement à la réception et au déploiement de ce modèle. Nous y trouvons la reproduction de l'image d'un héros-surhomme populaire (Eco, 1988), qui agit au nom de l'ensemble de la société et, face à l'autorité centrale défaillante, rétablit l'ordre et la légitimité ébranlés, en faisant appel à des valeurs morales et à des principes communément partagés.

On pourrait s'attendre à ce que le roman populaire de bandits accorde une place agrandie au modèle romantique du hors-la-loi, de l'individu aux « capacités exceptionnelles » et aux "sentiments nobles", voué à la défense des valeurs et des règles traditionnelles, ainsi qu'à la préservation de la solidarité et de l'homogénéité de la société d'antan face aux institutions centralisatrices et "impersonnelles" de l'État. Cependant, l'analyse du discours et des "intentions du texte"² que nous avons entreprise dans bon nombre de récits de ce type, montre que certains aspects du modèle en question se révèlent particulièrement problématiques³. En effet, bien que l'action des personnages actifs se trouve mythifiée, sinon légitimée, dans le tissu narratif, la fixation structurelle attendue d'un modèle littéraire de "banditisme social" demeure inachevée. Ainsi se confirme le rapport très étroit qui associe la structure idéologique du texte et les valeurs morales professées à une "vision du monde" (Goldmann, 1979, pp. 79-80), qui est celle des groupes sociaux destinataires de ces récits.

2. «... entre l'intention de l'auteur, très difficile à découvrir et parfois sans rapport avec l'interprétation d'un texte, et l'intention de l'interprète qui, pour rappeler ce que disait Rorty à ce propos, donne simplement "au texte la forme qui sert son but", il existe une troisième possibilité : celle de l'intention du texte (*intentio operis*) » (Eco et alii, 1993, pp. 41-42).

3. En dépit de son apparente polymorphie, l'ensemble des textes du roman de bandits suit une logique interne d'une forte homogénéité narrative. Ainsi l'ensemble de ces textes semble répondre à une structure-modèle, révélée par l'analyse du contenu. Cette structure-modèle sert de type idéal dont tous les textes de la série ne sont que des variantes. Elle est en relation étroite avec l'ensemble des représentations exprimées, qui reflètent, probablement, les mentalités et l'idéologie populaires de l'époque où ces textes ont été écrits. (Pour une analyse sémiotique des textes du roman de bandits, voir Dermentzopoulos, 1997, pp. 91-138).

Dans les textes publiés entre 1900 et 1920, dont l'univers narratif renvoie surtout aux bandits du XIXe siècle, il y a souvent des allusions au "banditisme social" qui, parfois, vont même jusqu'à une apologie ouverte de ce type d'action et n'hésitent pas à présenter, timidement il est vrai, le banditisme comme une forme de "révolution primitive". Par contre, les textes des années 1920-30, relatant la vie des bandits contemporains au moment de l'écriture, évitent autant que possible ces allusions. Une première explication (touchant plus au contexte et aux rapports de production de ces textes qu'à leur structure narrative) serait que le temps écoulé depuis l'époque pendant laquelle ont eu lieu les exploits d'un héros-bandit, jusqu'au moment de leur restitution par le récit publié, ait pu épurer, légitimer et, en fin de compte, mythifier ces actions. N'est-il pas vrai que la mémoire populaire orale exploite et manipule le passé selon la conjoncture du présent ? On découvre alors et on fabrique sur mesure des « Robins des Bois » dont l'activité est purgée de tout aspect négatif.

Mais pour le banditisme du XXe siècle, les choses sont différentes⁴ : les bandits sont présentés de manière plus proche des réalités d'une actualité connue de tous qu'à partir d'un matériel oral générateur de mythes. Il s'agit, en effet, de l'époque où le banditisme se voit cantonné de façon drastique dans des limites spatiales bien restreintes et la légitimité de l'État commence à s'imposer définitivement sur celle de la communauté traditionnelle. L'image du banditisme se dessine désormais avec plus de réalisme, comporte moins d'éléments ambigus, elle est plus "historique" et moins mythifiante. Bien que la continuité culturelle entre la tradition cleptique d'avant la révolution de 1821 et le banditisme du XIXe siècle (après la fondation de l'État) soit généralement reconnue, des décalages se font sentir de façon plus ou moins explicite (Damianakos, 1993, p. 121 ; Kotaridis, 1994, p. 243). Inscrits dans le nouvel ordre des choses créé par l'entité étatique, ceux-ci culminent pendant les premières décennies du XXe siècle, lorsque le banditisme se voit géographiquement réduit à la partie nord-ouest du pays, avant de disparaître définitivement dans les années 1930.

4. « Les sociétés rurales font une nette distinction entre les bandits sociaux qui valent une telle approbation (ou dont on pense qu'ils la méritent), des bandits qui jouissent, certes, d'une réputation - ils provoquent la peur ou l'admiration - mais qui ne sont en aucun cas estimés » (Hobsbawm, 1975, pp. 45-47).

Toute notion de "banditisme social" n'est toutefois pas absente de ces textes. Le discours, articulé et organisé de façon dialogique, manifeste déjà un va-et-vient permanent entre deux plans principaux d'organisation sémiotique : d'un côté, la présentation des bandits en "bandits sociaux", pleinement conscients de leur rôle au sein de la société locale, de l'autre, à un niveau plus général, la perception du banditisme comme élément du monde traditionnel et, en même temps, comme obstacle dressé contre la nouvelle légitimité étatique (Dermentzopoulos, 1996). Pourtant, dans presque tous les cas, le deuxième niveau inclut le premier et le subordonne. À ce propos E. Hobsbawm (1975, p. 6) observe : «... reste une difficulté plus sérieuse. Dans quelle mesure le "mythe" du banditisme éclaire-t-il la structure véritable du comportement des bandits ? En d'autres termes, jusqu'à quel point les bandits assument-ils le rôle social qui leur est attribué sur le théâtre de la vie paysanne ?»

Plusieurs textes décèlent des éléments qu'on pourrait identifier comme faisant partie des « fonctions » du banditisme social : ils laissent, en effet, entrevoir une « intention », la plupart du temps sous-jacente mais parfois manifeste, de défendre ou de justifier le comportement du bandit, alors que, en même temps, celui-ci est présenté comme l'incarnation des valeurs traditionnelles plus ou moins rétrogrades. Les deux types de représentations sont nettement différenciés (la seconde prédomine, en dernière analyse, sur la première), ce qui, dans le corpus des textes analysés, rend problématique l'identification du « banditisme social » selon le modèle déjà connu, tout en révélant les traits particuliers du banditisme grec, ce qui lui confère son unicité historique. Il nous semble toutefois que, au delà de ces différenciations, après tout superficielles, constatées dans les textes d'une époque à l'autre, le modèle proposé du banditisme grec, inscrit dans la structure narrative, reste inchangé. La dimension « sociale » du bandit subit une fragmentation, un morcellement et, en définitive, fusionne dans l'image globale fournie par l'ensemble des textes : celle d'une composante du monde traditionnel⁵ au

5. P. SANT-CASSIA (1993, pp. 99-100) remarque, à partir d'un point de vue qui est le sien, que « il nous faut être prudents et ne pas considérer les bandits exclusivement comme les ancêtres des révolutionnaires sociaux (tels qu'Hobsbawm les décrit), comme des opportunistes isolés ou encore, simplement, comme des « braves » (hommes de main) choisis par les puissants des campagnes (comme le fait Blok). Toutes ces caractéristiques peuvent souvent coexister dans des exemples précis de "banditisme", bien que chacune d'elles se trouve probablement favorisée par certaines conditions plutôt que par d'autres. »

service du maintien et de la reproduction (compte tenu aussi de la formation des puissants réseaux de banditisme et de la fonction politique de ce dernier) des structures sociales locales. Selon la remarque de St. Damianakos (1994, p. 188), « l'image du bandit "patriote" ou "défenseur des opprimés" fait, certes, partie de la tradition romantique, littéraire et laographique... Qu'il [=le bandit] lutte contre les puissants ou qu'il "collabore", l'enjeu principal reste toujours la défense de l'autonomie de sa société d'appartenance ».

Regardons de près quelques exemples significatifs fournis par les textes du roman populaire de bandits⁶, exemples qui illustrent le constat formulé ci-dessus et montrent la vivacité du discours sur le banditisme mais, aussi, ses profondes contradictions. Au sujet du bandit Lyngos, qui s'apprête à kidnapper un riche usurier, le texte fait la description suivante : « il [le bandit] avait une très mauvaise opinion de cet usurier, qui gagnait son argent grâce aux enlèvements et aux abus ; il se portait contre lui par une sorte de sentiment de vengeance, la conscience libérée de tout remord » (*Lyngi*, 31). Selon le bandit, l'usurier en question avait largement outrepassé les limites d'enrichissement tolérables par la société locale. Lyngos s'estime donc compétent pour intervenir et rétablir l'ordre perturbé. Dans le cadre de la société rurale traditionnelle, la vengeance contre l'usurier est parfaitement admissible, sinon légitime, elle ne donne pas lieu à des sentiments de culpabilité⁷. Cependant, une telle attitude ne conduisait nullement au renversement du statut social de la victime : « ... quiconque tombait entre les mains du bandit ne courait pas le danger de se voir dépouillé totalement ; ... [le bandit] ne laissait pas sa victime

6. L'ensemble des romans populaires de bandits édités en Grèce entre 1900 et 1930 s'élève à environ soixante-dix titres (Dermentzopoulos, 1997, pp. 258-263). Voici, à titre indicatif, quelques publications parues dans les années 1920 : P. ARGYROS, *Rouméliote, chef des bandits et la religieuse folle*, Pallas, 1923, p. 608 (citée en abrégé *Rouméliote*) ; M. KRITIKOS, *Le sanguinaire et très malin Tzatzas*, Astir, Athènes 1929, p. 328 (*Tzatzas*) ; A. KYRIAKOS, « Tsoulis, Papakyritsopoulos, Karakostas, Tsanakas », in *La grande histoire des bandits*, E.E.A., 1924 (¹1902), pp. 249-420 (*Tsoulis*) ; du même auteur, *Les deux Lyngi*, op. cit., p. 1-248 (*Lyngi*) ; A. SVOKOS, *Les Retzaioi, chefs de bandits et le hold-up de Petra*, Astir, 1926, p. 544 (*Retzaioi*).

7. Les terribles bandits Retzaioi, qui comptent à leur actif "quatre-vingt-seize meurtres et braquages", justifient leur action comme suit : « de nous, les archi-bandits, on dit que nous sommes mauvais et que notre travail est de tuer les gens par plaisir. Et pourtant, il n'en est pas ainsi. Nous aussi, nous possédons une âme, et nous frappons l'injustice là où nous la rencontrons. La pauvreté, nous lui apportons notre soutien autant que nous le pouvons car, nous aussi, il nous faudra un jour rendre notre âme à Dieu. C'est vrai que nous tuons, mais nous le faisons par nécessité » (*Retzaioi*, 240).

sans chemise... Il n'est pas juste de prendre plus du tiers de sa fortune » (*Lyngi*, 16, 31)⁸.

Par conséquent, le bandit ne s'oppose pas au principe du prêt à taux d'intérêt en général, mais à la pratique des taux exagérés, à l'usure : « Cet homme n'a qu'une chose à l'esprit, l'intérêt ! L'intérêt est son Dieu ! Et non pas l'intérêt juste, mais l'intérêt sans loi, voleur, injuste. Il vole la cabane du pauvre, la subsistance de la veuve, le pain de l'orphelin. Dans son propre village et alentour, les gens ne nous craignent pas, moi et mon oncle, qui, tout de même, sommes des chefs de bandits, autant que Papadopoulos, qui veut passer pour un homme comme-il-faut... » (*Lyngi*, 106). L'usurier a outrepassé les bornes à tel point qu'il suscite plus de peur que les bandits. Il est, bien sûr, chanceux, puisqu'il est riche, mais il use de la richesse d'une façon inconciliable avec le sens populaire de justice : «... l'argent que Dieu lui a donné, il l'utilise pour faire du mal à ses semblables » (*Lyngi*, 106).

Dans cette situation de désordre et de misère morale, l'État est totalement absent. Le bandit est le seul à pouvoir rétablir un certain équilibre : « En bas, au village, il y a une bête aux grands ongles, avec lesquels elle lacère la poitrine de la pauvreté et aspire le sang de son cœur. Cette bête, c'est Papadopoulos, et ces ongles, c'est son argent. Il faut donc lui retirer, lui arracher les ongles pour qu'il cesse de nuire aux gens » (*Lyngi*, 108). L'argent (le tiers) que les bandits arrachent à l'usurier sera distribué aux pauvres qui sont dans la nécessité : « Ne pleure pas sur l'argent que tu as donné, car avec la moitié, je marierai dix jeunes filles pauvres... » (*Lyngi*, 22). « Si c'est de moi que tu parles, Monsieur Papadopoulos, laisse tomber. Ma situation est à pleurer : tout ce que je possédais, je l'ai donné ; tout ce que j'avais pris à l'un ou à l'autre de ces messieurs comme-il-faut, je l'ai distribué aux pauvres. Il m'était resté deux mille [drachmes]. Mais celles-là aussi, je les ai données avant-hier pour marier une fille pauvre » (*Lyngi*, 82).

L'action du bandit, toutefois, est elle aussi soumise à des règles précises. Bien que conscient de sa "capacité de domination" (Asdrachas, 1972, p. 112), de son pouvoir d'intervenir au sein de la société locale à laquelle il appartient, le bandit évite d'exagérer dans ses exigences et dans ses desseins : « Les *Lyngi* ne volent pas

8. Cf. l'article 3 du code des bandits tel qu'il est mentionné par A. MOSCHONISIOS, *Le miroir du banditisme en Grèce*, Hermoupolis 1869 : « Prendre des riches pour otages et leur demander une rançon dont le montant sera calculé de telle manière qu'en s'en acquittant, ils ne courent pas le risque de voir se détériorer leur position sociale. »

injustement ! (...) Nous, bien sûr, nous pouvons faire tout ce que nous voulons. Cela ne veut pourtant pas dire que nous en ayons le droit. Nous sommes plus forts que les autres. C'est ainsi, et rien de plus » (*Lyngi* 5, 6). Leur action obéit donc non seulement à leurs propres valeurs et modèles de justice mais aussi aux principes d'éthique qui sont valables dans toute la société locale, dont les bandits font partie intégrante.

La prise de conscience, de la part des bandits, de l'importance de leur rôle dans la préservation de l'autonomie locale ainsi que des limites à l'intérieur desquelles ceux-ci doivent agir, transparaît clairement à travers le discours que l'auteur du roman populaire leur prête et qui est censé exposer leur idéologie : « Les gens ont faim, et salement faim. Il y a tant de messieurs comme-il-faut que les misérables peinent et ne peuvent s'en tirer. C'est la colère de Dieu qui est tombée sur ce pays et a ruiné les pauvres. Des jeunes filles, fraîches comme de l'eau, se fanent, vieillissent, disparaissent car elles n'ont pas trois sous de dot pour se marier. Et c'est là un moindre mal. Ne parlons pas des malades, des petits enfants affamés, des pauvres emprisonnés par le *governo* à cause des impôts. Et quand on veut aider les pauvres, qui sont malheureux, on ne sait où donner de la tête » (*Lyngi*, 83). L'image désolante que le bandit décrit pour le monde rural est complétée par les interventions malheureuses de l'administration centrale, le *governo*, dans les affaires intérieures de la collectivité locale traditionnelle. Les impôts injustement décrétés et l'emprisonnement consécutif pour dettes vis-à-vis de l'État, pratiques jusqu'alors inconnues dans les sociétés locales, entrent en contradiction flagrante avec les vieilles institutions paysannes. Le bandit apparaît comme la seule force capable de porter remède à cette situation. Mais, bien sûr, il n'est pas en mesure de la renverser. Si le code pénal voit en lui un hors-la-loi et l'État le traite comme un exclu, la société locale lui reconnaît la capacité d'instituer un contrepoids face à la faiblesse et l'indifférence généralisées, qui sont celles des institutions centrales impersonnelles et trop lointaines. Il représente une réaction permanente contre le « rabais » des valeurs sociales auquel conduit le nouvel ordre de choses : « Les *Lyngi* sont des chefs de bandits, mais tout le monde les aime car, envers les pauvres, ils se comportent avec bonté, leur accordant de grands bienfaits. *Lyngos* prend aux riches pour distribuer aux pauvres... il avait pour but le bonheur des autres. Et pour réussir à accomplir son but, il se trouvait dans la nécessité d'enlever à l'un, le riche, pour donner à l'autre, le pauvre » (*Lyngi*, 96, 108). Ainsi les actes de redistribution d'une richesse exagérée

—donc injuste— aux couches les plus pauvres de la population rurale se révèlent-ils, en fait, des actes d'autorégulation et d'équilibre de la société locale. Le recours à la violence du bandit apparaît non pas comme une pratique opposée au sens de la justice, il est plutôt légitimé, vue la situation de conflit incessant que vivent les paysans par rapport à la légalité étatique.

Est-il toutefois possible de comprendre l'activité du bandit comme une activité consciente de redistribution de la richesse sociale ? La dimension « sociale » du banditisme se traduit plutôt par un certain nombre d'éléments fragmentaires et isolés, loin de toute idée suggérant une image cohérente sur le plan du comportement ou de l'idéologie. Au contraire, ces éléments semblent intégrer un modèle de banditisme propre à la Grèce (Damianakos 1994 ; Kotaridis, 1994 ; Dermentzopoulos, 1997). Bien qu'assez dissemblables du point de vue de leur rhétorique, les extraits que nous citons ci-dessous illustrent de manière convaincante ce modèle : « Pardonne-nous, jeune fille, si nous sommes des voleurs. Qu'y pouvons-nous ? Tout le monde ne peut être un seigneur fortuné. Nous aussi, dans le temps, nous avons été des gens tranquilles et comme-il-faut. Mais les choses ont basculé et nous ont poussé à la clandestinité. Et tu comprends bien que, nous aussi, il nous faut vivre. D'autant plus que nous, les bandits, nous avons des frais énormes. Eh oui, qu'est-ce que tu crois ? Que nous vivons de rien ? Nous ne pouvons être éternellement des voleurs de chèvres. Il nous faut des bergers qui s'occupent de nous et nous avertissent lorsque l'armée régulière arrive sur nous. Tu comprends bien que, pour nous soutenir, tous ces gens-là veulent du fric, une masse de fric. Et nous, nous ne sommes pas riches. Alors, l'argent dont nous avons besoin, il faut le prendre quelque part. A qui donc le prendre sinon aux riches ? » (*Rouméliotis*, 516). Par delà tout habillage rhétorique en acte de "banditisme social", la pratique du pillage des riches assure donc, essentiellement, le maintien du bandit dans le circuit existant et ne reproduit le système traditionnel qu'à travers la distribution de l'argent à ceux qui assument les rôles-clés dans ce circuit (pasteurs, villageois, autres bandits, agents de toutes sortes, politiciens, etc.). Autre extrait significatif : « Toutes les fois que le bandit de Phthiotide se prépare à distribuer la rançon reçue pour un captif, il met de côté deux ou trois parts destinées à des œuvres de bienfaisance, en dehors de celles qu'il envoie aux bergers et aux villageois chargés de prendre soin de lui et de sa bande, et les soutenir » (*Tsoulis*, 291). Nous observons que les actes de "banditisme social" font

partie de l'ensemble des efforts du bandit pour conserver sa place au sein du système traditionnel et se transforment ainsi en éléments de soutien politique dans la société locale⁹.

Il n'empêche que le banditisme se définit avant tout comme un mécanisme fondamental de reproduction des structures traditionnelles face à la nouvelle légitimité incarnée par l'État. Mais la conscience de la vanité d'un combat dont le vainqueur est désigné d'avance, se fait jour aussi. C'est peut-être pourquoi les textes publiés dans les années trente, écrits à une époque qui coïncide avec la fin "historique" du banditisme, subissent des transformations qui les rendent plus clairs, moins ambigus, épurés des modèles littéraires générateurs de mythes. De ce fait, ils apparaissent comme des témoignages « datés » du combat en question et de la défaite définitive de l'ancien monde¹⁰. Dans ces textes, la représentation du banditisme est désormais dépouillée de toute allusion romantique. Le mythe cède la place à des descriptions traitant de la vengeance « sauvage », du sang versé et du désir de détruire la nouvelle société (Hobsbawm 1975, p. 62, 64, 69)¹¹.

Nous avons déjà souligné la réaction violente du bandit contre l'ordre instauré par la société moderne (Kotaridis, 1994, p. 107), réaction qui traduit le sentiment commun de la collectivité locale. Revendiquer la justice, équivaut en réalité à demander le rétablissement du « droit » antérieur, le retour aux anciens équilibres sociaux et politiques (Asdrachas, 1972, p. 103). En intervenant en faveur du maintien des choses « telles qu'elles étaient ou telles qu'elles devraient être » (« le maintien ou le rétablissement de l'ordre traditionnel des choses »), le bandit se voit légitimé dans son action, même lorsqu'il fait usage de la violence. Mais il ne faut

9. « L'argent des gens qu'il avait volés, il le mettait de côté pour le distribuer à ceux qui l'aident. C'est ainsi qu'il a créé ses "agents" ; il est le bien-aimé de ceux qui nourrissent les bandits » (Tzatzas, 39).

10. Dans les textes consacrés aux bandits Retzaioi et Tzatzas, les fonctions du banditisme grec apparaissent sans ambiguïté. Ces chefs-bandits réputés dotent aussi des jeunes filles pauvres, rétablissent l'honneur perdu et le vengent, redistribuent la richesse "illégitime", etc. Il est cependant hors de doute que ces actes ont pour but ultime d'assurer le maintien du circuit du banditisme et de renforcer la place des bandits dans la société locale. La rhétorique des textes ne présente pas le caractère pompeux et épique propre aux romans de la première période (1900-1920). Toute couverture idéologique relative à une intervention "consciente" dans le système social local en est totalement absente.

11. Les références à l'usage de la violence et au désir insatiable de vengeance qui anime le bandit sont très fréquentes dans les textes des années 1920. Ces traits, renforcés à l'extrême, atteignent parfois un niveau psychopathologique : volonté aveugle de destruction, et même d'autodestruction, du bandit face à un adversaire dont le triomphe est connu d'avance.

pas oublier que, mises à part certaines transgressions (qui, en définitive, ne servent qu'à renforcer la rhétorique du texte), la révolte des bandits n'apparaît plus agrémentée de son aura romantique, celle que lui conférait son aspect de « banditisme social » (Damianakos, 1994, p. 191) : elle se présente comme l'autre pôle de l'intégration à la situation transitoire existante, c'est-à-dire à la situation marquée par le passage laborieux de l'ancien au nouvel ordre des choses. La stratégie sociale inconsciemment poursuivie par les bandits vise à préserver leurs intérêts individuels, ainsi que ceux de leurs protecteurs, sans toutefois réussir à troubler l'équilibre du système dans son ensemble. Les deux parties adverses coexistent, certes dans une situation conflictuelle, mais aucune ne cherche à détruire totalement l'autre, puisqu'elles se supposent mutuellement.

L'État et les nouvelles institutions qu'il instaure sont désignés comme les principaux responsables de la situation anomique généralisée dans laquelle plonge la société toute entière : « Mon frère n'est pas bandit mais révolutionnaire : il se bat contre les lois. Comme l'a prouvé sa conduite jusqu'à ce jour, il est animé des sentiments les plus nobles et d'une conscience incomparablement scrupuleuse. (...) Si les raisons pour lesquelles il est devenu un bandit n'avaient pas existé [...], il aurait figuré au nombre des citoyens les plus brillants et les plus paisibles et occupé sûrement une place brillante dans la société, car il est également lettré » (*Tsoulis*, 303). Selon ce passage, l'homme n'avait donc pas l'intention de devenir bandit. Ses qualités lui auraient même permis d'occuper une place sociale éminente dans la hiérarchie locale. Ce n'est que l'intervention de l'État, ses lois, qui l'ont poussé à embrasser la vie du hors-la-loi et à « prendre la montagne ». Il ne s'agit donc pas d'un banal prévaricateur : bandit aux yeux de la loi, il est en fait un révolutionnaire luttant contre les lois injustes¹².

En conclusion, nous pouvons dire que les textes analysés voient dans le banditisme une force capable de contenir les excès du pouvoir étatique et, en même temps, une pratique associée à la seule société traditionnelle. Expression d'un monde en pleine

12. Les bandits Retzaioi, tout en connaissant bien la fin qui les attend, opposent sans cesse à la force de l'État la vengeance et la violence aveugles. Ils s'en expliquent par ces propos : « Il est vrai que nous sommes en dehors de votre loi. Nous l'admettons. Mais une telle loi, nous vous la laissons volontiers, puisque grâce à elle, le premier officier venu peut déshonorer nos filles » (*Retzaioi*, 61).

désarticulation, le bandit cherche désespérément à renégocier sa place (une place toujours plus dévalorisée) dans la nouvelle société. Par conséquent, le roman de bandits ne peut qu'évoluer sur un fil tendu entre deux situations contradictoires : anciens équilibres sociaux et nouvelle conjoncture historique, éthique traditionnelle et diffusion des modèles culturels propres à la société moderne, idéalisation du héros dressé contre le pouvoir établi et criminalisation du transgresseur. Comme c'est le cas pour l'ensemble de la littérature populaire de l'entre-deux-guerres, les romans de bandits traduisent l'imaginaire des groupes sociaux auxquels ils s'adressent. Vus sous cet angle, ils ont une valeur de témoignage historique sur les attitudes, les valeurs sociales et l'univers idéologique encore en vigueur dans le milieu d'accueil.¹³. Mettre au jour leurs structures narratives renvoie aux « ... équivalences, convergences ou divergences, relatives aux structures mentales de certains groupes sociaux, notamment à la mentalité et à l'idéologie populaires de l'époque » (Dermentzopoulos, 1997, p. 22). La mémoire sociale, toujours en éveil, des clepthes et des armatoles ainsi que leur continuité culturelle et historique avec le banditisme postérieur font que les *topoi* du roman de bandits restent particulièrement vivants jusqu'à la fin des années 1920. Il est par ailleurs significatif qu'en ce début du XXe siècle, le héros populaire par excellence tire ses origines du monde rural. Il mène son action non pas au nom des valeurs humanitaires universelles (Eco, 1988, pp.19-34 et 93-115), tels les surhommes contemporains (Superman, Batman, etc.) de la paralittérature occidentale, mais au nom des valeurs propres à la société rurale locale.

13. Selon L. Goldman (1979, p. 79) « les structures de l'œuvre sont homologues aux structures mentales de certains groupes sociaux ou elles entretiennent un rapport intellectuel avec celles-ci, tandis que du point de vue du contenu, c'est-à-dire de la création de mondes imaginaires qui découlent de ces structures, l'écrivain jouit d'une totale liberté ». De son côté U. Eco (1978, p. 48) observe : « Les rapports d'équivalence entre les structures du texte et celles de la société reçoivent encore un intermédiaire, et les séries s'élèvent au moins à trois : entre les deux séries dont nous avons parlé s'interpose une série de structures culturelles ou idéologiques auxquelles renvoient de façon immédiate les structures du texte ».

BIBLIOGRAPHIE

ANGENOT Marc, *Le roman populaire. Recherches en paralittérature*, Les presses de l' Université du Québec, Montréal 1975.

ARNAUD Noël, LACASSIN Francis et TORTEL Jean, (eds.), *Entretiens sur la paralittérature*, Plon, Paris 1970.

ASDRACHAS Spyros, « Quelques aspects du banditisme social en Grèce au XVIII^e siècle », *Etudes Balkaniques* 4 (1972), Sofia, Académie Bulgare des Sciences, pp. 97-112.

DAMIANAKOS Stathis, « Du clephte des montagnes au rebete des villes : dissidence sociale et continuité des illégalismes populaires en Grèce », in *Banditisme et violence sociale dans les sociétés méditerranéennes*, ACSH-Centre d'Études Corses-Université de Provence, Bastia 1993, pp. 1-21.

— « Dissidence sociale et légitimité institutionnelle en Grèce au XX^e siècle », *Droit et Cultures* 28 (1994), Paris, pp. 175-194.

DERMENTZOPOULOS Christos, « Πολυγλωσσισμός και πολυφωνία στην ελληνική παραλογοτεχνία. Μια κατά Μπαχτίν ανάγνωση του λαϊκού μυθιστορήματος » (La polyphonie dans la paralittérature grecque. Une lecture du roman populaire de bandits selon M. Bachtin), *Utopia* 19 (1996), Athènes, pp. 161-176.

— *Το ληστρικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα. Μύθοι, Παραστάσεις, Ιδεολογία* (Le roman populaire de bandits en Grèce. Mythes, représentations, idéologie), Πλέθρον, Athènes 1997.

ECO Umberto, *Ο υπεράνθρωπος των μαζών* (Le surhomme des masses), Γνώση, Athènes 1988.

ECO Umberto. et ALII, *Τα όρια της ερμηνείας* (Les limites de l'interprétation), Ελληνικά Γράμματα, Athènes 1993.

GOLDMANN Lucien, *Για μια κοινωνιολογία του μυθιστορήματος* (Pour une sociologie du roman), Πλέθρον, Athènes 1979.

HOBBSAWM Eric, *Les primitifs de la révolte dans l'Europe moderne*, (préface de J. Le Goff), Fayard, Paris 1966.

— *Ληστές* (Bandits), Βέργος, Athènes 1975.

KOLIOPOULOS Yannis, *Ληστές* (Bandits), Ερμής, Athènes 1979.

KONTOGIORGIS Giorgos, *Η ελλαδική λαϊκή ιδεολογία* (L'idéologie populaire helladique), Νέα Σύνορα, Athènes 1979.

KOTARIDIS Nikos, *Παραδοσιακή επανάσταση και Εικοσιένα* (Révolution traditionnelle et révolution de 1821), Πλέθρον, Athènes 1994.

SANT-CASSIA Paul, « Η κοινωνική ληστεία στην Κύπρο στο τέλος του ΙΘ'αιώνα » (Le banditisme social à Chypre à la fin du XIXe siècle), in E. PAPATAXIARCHIS et T. PARADELLIS (eds), *Anthropologie et Passé*, Αλεξάνδρεια, Athènes 1993, pp. 79-112.

VAN BOESCHOTEN Riki, « Κλεφταρματολοί, ληστές και κοινωνική ληστεία » (Cleptarmatoles, bandits et banditisme social), *Μνήμων*, Athènes 1991, pp. 9-24.

**Un anti-héros exemplaire :
le personnage de Karagöz - Karaghiozis
en Turquie et en Grèce**

Stathis DAMIANAKOS

LADYSS, CNRS - Université de Paris X - Nanterre

Statistiquement, le mythe est à droite.

Roland Barthes

Décalque négatif du héros balkanique tel que les nationalismes et les populismes l'ont façonné au cours des deux derniers siècles, la figure de Karagöz – Karaghiozis se rapproche pourtant singulièrement de celui-ci, à condition que la comparaison porte non pas sur la fiction littéraire mais sur l'image héroïque réellement vécue dans la tradition orale. Leur point commun est d'exprimer une contre-éthique populaire, un esprit irréductible de contestation et de révolte face à l'ordre établi au moyen, le premier d'une confrontation physique directe avec les représentants du pouvoir, la seconde, d'une entreprise de démolition systématique dirigée contre ce qui fait sa principale assise, à savoir le discours institué. Nous verrons que l'arme du langage à laquelle fait appel Karagöz-Karaghiozis n'est pas moins redoutable que la massue, l'épée ou le fusil utilisés par le héros traditionnel. Seule différence, le passage de l'univers populaire mythique à celui du méta-mythe. Toutefois, entre les deux visions il n'y a pas opposition mais plutôt complémentarité puisque le mythe populaire, loin de reproduire la « parole dépolitisée » de la mythologie dominante et « d'évacuer le réel », s'inscrit au contraire dans le langage pleinement matériel de la mémoire orale, son usage fait davantage partie d'une « tactique » que d'une « stratégie » comme c'est le cas de cette dernière (R. Barthes, 1957). De caractère plus insurrectionnel que révolutionnaire, il renvoie à cette constellation des mythes à gauche qui, selon les termes de R. Barthes, sont des mythes « inessentiels ». Bâti sur la négation absolue de tous les mythes, le spectacle de Karagöz-Karaghiozis contient en revanche les prémisses d'une subversion au sens le

plus fort du mot. D'où la difficulté d'être "approprié", contrairement à ce qui se passe avec les autres formes de la tradition orale. Dans les paragraphes qui suivent nous nous employons à retracer, à grands traits, le contexte ethnohistorique du spectacle et les problèmes posés par son approche, avant de voir comment la force subversive de ce dernier s'exerce à travers la réfutation du discours établi et du mythe contemporain, en particulier du mythe héroïque.

Le spectacle : contexte ethnohistorique et problèmes d'approche

Forme insolite de théâtre d'ombres, très éloignée des traditions asiatiques homologues d'où, vraisemblablement, il tire son origine (G. Petek, 1972), le Karagöz -Karaghiozis est connu depuis le XVII^e siècle dans l'ensemble de l'Empire ottoman. Les témoignages de l'époque, chroniques ou relations de voyage, font état de sa large diffusion à travers les centres urbains de l'Anatolie et des Balkans sous sa double version de spectacle populaire représenté dans les cafés ou les lieux de fête lors du ramadan et des cérémonies de circoncision, et en même temps de divertissement destiné aux élites du palais ou des cours des pachas et des seigneurs locaux. (W. Puchner, 1985). Après avoir régné, pendant près de trois siècles, en maître incontesté de l'expression théâtrale orale dans toute cette région, il entamera, un peu partout, son déclin irréversible à partir de la première décennie du XX^e siècle, suite aux bouleversements socioculturels qui accompagnent la consolidation des États nationaux, mais aussi (et peut-être surtout) à la censure et aux persécutions policières dont il a fait l'objet durant la dernière phase de son évolution. Seul le Karaghiozis grec survivra jusqu'au lendemain de la dernière guerre au prix de sa transformation en spectacle adressé presque exclusivement aux enfants.

Par sa constitution ainsi que par son mode de diffusion, tels que nous pouvons les étudier en Turquie et en Grèce (seuls pays pour lesquels nous disposons d'un certain nombre de pièces transcrites depuis le début du siècle), le théâtre d'ombres balkanique réunit tous les traits fondamentaux qu'on reconnaît à la création culturelle orale : anonymat, improvisation, communion intime entre émetteur et récepteur, agencement sélectif, selon le lieu et le moment, des éléments constitutifs à partir d'un fond culturel commun. S'il y a un changement significatif par rapport à la

tradition paysanne, c'est dans la composition sociale des milieux lui servant de support qu'il faut le chercher. Les lieux de création et de transmission se déplacent de la collectivité villageoise au *mahalas* (quartier) du centre urbain, l'imaginaire populaire exprimé n'est plus celui de la société rurale traditionnelle mais celui de nouvelles masses illettrées de la ville, de ces « immigrés de l'intérieur » (A. Gokalp, 1986) qui envahissent les cités turques et grecques à la veille ou au début de l'ère industrielle. Reproduction fidèle du village natal, le quartier urbain (n'oublions pas que les villes dans les deux pays seront pour longtemps un assemblage de villages juxtaposés plutôt qu'une agglomération urbaine moderne – ce qui explique par ailleurs la place centrale tenue dans le spectacle par les « figures ethniques »), n'en représente pas moins un lieu inséré tant bien que mal dans de nouveaux rapports sociaux, un lieu où émergent des oppositions et des conflits inconnus jusqu'alors. L'analyse comparative du Karagöz et du Karaghiozis confirme l'étroite correspondance entre spectacle et nouvelles conditions d'existence sociale de ces populations, tout en faisant apparaître leur cheminement diachronique significatif depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle jusqu'au début du XX^e, cheminement qui permet de considérer les deux traditions comme des « moments particuliers d'un même continuum sociohistorique » (St. Damianakos, 1986).

Jusqu'au moment des épurations ethniques qui suivront la création des États nationaux dans la région, la circulation du spectacle sera assurée grâce à des montreurs polyglottes ambulants dont l'origine reflète le caléidoscope culturel de la ville ottomane : Tziganes, Arméniens, Juifs, Grecs, Turcs ou Kurdes. Pour le XVII^e siècle, Evliya Çelebi (1834) fait état d'une distinction bien nette entre deux groupes de montreurs, les montreurs populaires et ceux de la cour, tandis que Metin And (1977) parle de l'existence de plusieurs versions de théâtre d'ombres dans l'Empire ottoman et « ne rejette pas entièrement » la théorie de son origine tzigane, soutenue par G. Jacob. Il affirme par ailleurs que Karagöz lui-même est un Tzigane. D'après les documents écrits disponibles sur le théâtre turc et grec, on peut faire l'hypothèse que toutes ces versions, indépendamment de leurs spécificités ethniques ou linguistiques, obéissent à un modèle unique défini par un certain nombre de traits bien visibles : « spectacle total », le théâtre de Karagöz – Karaghiozis dispose d'une extraordinaire puissance assimilatrice d'éléments visuels et linguistiques de provenance diverse, agencés dans une structure à la fois fixée par la tradition et flexible, toujours ouverte aux apports extérieurs. Le montreur

conserve une très grande marge de liberté grâce à laquelle il peut jouer à l'infini avec la « loi de permutabilité » dont parle V. Propp à propos du conte merveilleux et adapter son spectacle selon l'inspiration du moment et la composition ou la disponibilité du public. Le répertoire, sans cesse enrichi et modifié, constitue un patrimoine culturel commun ; d'ailleurs aucun montreur n'a jamais revendiqué la paternité d'une pièce, hormis celle de sa première transcription. Autres traits communs, la sociabilité intense que vit le quartier populaire urbain (condition même de la pérennité de la culture orale), l'autonomie idéologique de ce dernier par rapport à la culture savante, le dialogue ininterrompu entre spectateurs et montreur pendant la représentation, l'appartenance des uns et de l'autre aux mêmes milieux sociaux marqués par l'indigence et la marginalité.

La typologie des personnages qui animent le théâtre d'ombres résume bien les traits en question. Chaque personnage est érigé en modèle socioculturel standardisé, reconnaissable par la fonction qu'il remplit dans le déroulement du spectacle, sa manière de « sortir » sur l'écran, son aspect extérieur ou les objets-signes qui l'accompagnent, son parler et ses particularités phonétiques. Ces attributs ont été suffisamment décrits et analysés par des spécialistes. Ce qui l'a été moins, ce sont les éléments morpho-syntaxiques et lexicaux dont est composé le « niveau de langue » (G. Drettas, 1981), ces mélanges ingénieux à dosage variable entre matériaux d'origine savante (langue ottomane pour la tradition turque, *katharévoussa* pour la tradition grecque) et parler commun ou argotique qui renvoient à une échelle de prestige et contribuent à conférer aux personnages (au même titre sinon plus que leurs traits vocaux, dialectaux ou d'accent) une place bien précise dans la hiérarchie sociale. Derrière les clivages ethniques, dessinés d'une manière plus ou moins anecdotique, c'est une seule et unique opposition que le spectacle met en relief : l'opposition entre le monde des nantis et celui des dépossédés et des exclus, entre les détenteurs du pouvoir et la masse des dominés. Si dans le Karaghiozis grec cette opposition est énoncée d'emblée et de façon explicite (par le décor stéréotypé ouvrant le spectacle et mettant face à face la baraque délabrée, prête à s'écrouler, du protagoniste et le palais luxueux du seigneur, par la mise en scène aussi des représentants du pouvoir), elle n'en imprègne pas moins l'ensemble des composantes significantes (visuelles aussi bien que verbales) du Karagöz turc.

Les traits saillants qui définissent les deux principaux personnages du théâtre d'ombres, Karagöz -Karaghiozis et

Hacivat-Hadjiavatis, illustrent pertinemment l'opposition ci-dessus mentionnée, tout en témoignant des évolutions significatives observées lors du passage de la tradition turque à la tradition grecque. Par la fonction majeure qui lui est réservée, la dérision-duperie, Karagöz-Karaghiozis répond à l'image idéal-typique que se font en commun les deux sociétés du personnage autorisé à renverser, par le comique, les conventions sociales. En effet, dans ce coin est-méditerranéen, fortement et depuis longtemps urbanisé et mercantilisé, qui d'autre pourrait mieux incarner l'esprit impitoyablement persifleur, dressé contre tout et tous (y compris soi-même) et doté d'une éternelle bonne humeur, que le type du flâneur désœuvré, du petit voleur occasionnel, tel qu'il était effectivement observé sur la place du bazar et de l'agora ? menteur et franc à la fois jusqu'au cynisme, naïf en même temps que rusé, ignorant, stupide, grossier et amoral, objet de mépris et cible de l'agressivité de tous, mais aussi pourvu de bon sens, prompt à la répartie et généreux, ce personnage passe tel quel de la tradition ottomane à la tradition grecque. Il faut ajouter la spontanéité, la vivacité et la droiture de son langage, la crudité verbale et les obscénités prononcées (ou figurées) au cours de la représentation (que la censure aura fait vite disparaître du côté grec) ainsi que les aphorismes et les « clichés » de l'argumentation, manières de parler typiques des milieux populaires. Les signes de l'appartenance aux derniers rangs des hiérarchies urbaines de Karagöz-Karaghiozis, voire de sa condition marginale, plus accusés dans la tradition grecque, sont prolongés par son aspect extérieur ; si rien dans la figure de Karagöz ne semble le différencier des autres personnages populaires du spectacle, Karaghiozis est en revanche représenté sous les traits de la laideur et de la misère : il est bossu, pieds-nus et vêtu d'habits rapiécés. La longueur démesurée de son bras droit, composé de plusieurs articulations dans les deux traditions, lui permet par ailleurs d'exercer ses talents de petit voleur et de distribuer des raclées, illustration supplémentaire du comportement perturbateur et du caractère impulsif du marginal.

À cette image d'une vie désordonnée, de négativité, de tricherie provocante et de rejet de toute idéalisation, s'opposent terme à terme les attributs par lesquels est désigné son compère Hacivat-Hadjiavatis : effort et travail, positivité, mesure, ordre, régularité, acceptation du statu quo. Dans une pièce du répertoire ottoman, *Bahçe* (Le jardin), Hacivat se présente par les mots suivants : « ...confectionneur en propos et devis, changeur (*sarraf*) qui pèse les hommes » (P. Chuvin et G. Petek, 1980). Ces propos

résumant fidèlement le personnage dans les deux traditions. Entremetteur - médiateur par excellence, beau parleur et moraliste, doté d'un vernis de culture qui lui donne l'apparence d'un interlocuteur privilégié des classes supérieures, il partage la même condition modeste que Karagöz-Karaghiozis, mais il s'oppose à celui-ci par les milieux sociaux auxquels il s'identifie. Avidé de respectabilité et de promotion sociale, il s'efforce de singer les manières et le parler des hautes classes afin de paraître comme leur pair ou du moins, comme quelqu'un qui mérite leur confiance, ce qui, moyennant quelques menus services rendus, lui permet de ramasser des louanges et des bakchichs. Son langage, mélange de turc et d'ottoman ou sorte de pseudo-katharévoussa, est de ce point de vue révélateur de son goût pour le faux-semblant. Son attitude révérencieuse et admirative face aux représentants du pouvoir et de la richesse tourne très souvent à la servilité. Aux formules « votre serviteur » ou « votre esclave » par lesquelles Hacivat s'adresse à Çelebi (Chuvin et Petek, *op. cit.*), font écho les propos stéréotypés que Hadjiavatis bredouille devant le bey ou une personne haut placée : « Monseigneur, je m'incline devant vous, je m'incline... Commandez ! Terre, sol, pont ; je serai tout cela s'il faut, pour porter vos pas » (L. Roussel, 1921). Détail significatif, son chant est souvent triste et plaintif ce qui, ajouté à la posture légèrement inclinée que le montreur lui fait adopter, ainsi qu'à sa voix pleurnicheuse, s'accorde avec son caractère craintif, soupçonneux et passif, son attitude de résignation, d'infériorité et d'impuissance intériorisée. La figure de Hacivat-Hadjiavatis respire la mélancolie parce que son univers est un univers de soumission et d'espoirs déçus, à l'opposé de celui de Karagöz-Karaghiozis dont le refus irréductible à se plier à toutes les règles ou conventions, sa résistance à aspirer à quoi que ce soit font de lui le symbole de la plus totale liberté.

Les problèmes majeurs que pose l'étude du théâtre d'ombres en Turquie et en Grèce renvoient au double handicap dont souffre en permanence la recherche sur le patrimoine oral balkanique : absence d'une infrastructure bibliographique appropriée (remplacée par une abondante littérature ethnocentrique qui ne fait que brouiller les pistes), incertitude quant à la fiabilité et la crédibilité des transcriptions du texte oral. C'est seulement à partir des années 1970 que commencent à paraître certains travaux historiographiques ou ethnologiques débarrassés enfin des préjugés nationaux et de la quête obsessionnelle des « origines »

du spectacle¹. Dans quelle mesure la documentation écrite et le corpus des pièces disponibles sur les deux spectacles restituent-ils fidèlement ce qui se disait (ou se faisait) au cours d'une représentation ? La structure complexe de cette dernière rend la question des sources autrement plus délicate, puisqu'elles ne donnent accès (encore qu'imparfaitement) qu'à une partie seulement des composantes du spectacle : espace scénique et décors, dramaturgie, dialogues et « événements scéniques » (chants, bagarres, danses), langage et effets comiques, morphologie des personnages. Qu'en est-il de l'autre partie, nécessaire au même titre que la première pour appréhender son sens global, à savoir les poses, la gestuelle, les intonations de la voix, les accents et autres particularités phonétiques, les jeux scéniques et de lumière, la musique ? L'incertitude n'est pas moindre sur le plan des interférences livresques dans la transcription des pièces. Côté turc, le répertoire dit « classique » (publié de 1909 à nos jours²) est composé de pièces que les montreurs produisaient devant la Cour. Même si l'on fait l'hypothèse que ces derniers étaient choisis parmi les montreurs populaires les plus renommés, il est probable que le spectacle a été adapté aux goûts et aux mœurs de ce public de choix. Indépendamment des considérations d'ordre politique, esthétique ou moral, il est difficile d'admettre que les mêmes calembours aient pu amuser le Sultan et le portefaix du port d'Istanbul. Et puis, il y a le problème de la censure. Dans quelle mesure ces pièces sont-elles sorties indemnes des interdictions et des persécutions policières qui ont sévi contre le Karagöz au cours de la dernière période de l'Empire ? Côté grec, les choses ne sont guère plus claires. On sait que les éditeurs « charcutaient » impitoyablement les textes pour les faire tenir dans les trente-deux pages standardisées du feuilleton populaire et qu'une grande partie de ces publications est parsemée de falsifications diverses dues à de faux-montreurs³. On sait aussi que le Karaghiozis a subi les effets d'une double censure :

1. Voir en particulier M. AND, 1977, 1986, P. N. BORATAV, 1972, G. PETEK, 1972, 1986, A. GOKALP, 1986, L. DANFORTH, 1974, 1986, Th. HADJIPANTAZIS, 1982, G. IOANNOU, 1971, W. PUCHNER, 1978, 1985, 1986, G. SIFAKIS, 1979.

2. Les premières publications des pièces turques (une vingtaine) sont dues à Kâtip, Safih et Behic (G. PETEK, 1972). Ensuite, 28 pièces ont été publiées dans la collection de Helmut Ritter en 1924 (premier volume, 3 pièces), en 1941 (deuxième volume, 6 pièces) et en 1953 (troisième volume, 19 pièces). Ces textes ont été dictées à l'éditeur par Nazif Efendi, Maître de la Cour, et reprises dans la collection de C. KUDRET (1968).

3. Voir G. IOANNOU (1971), qui reprend 12 pièces et fait par ailleurs le recensement de 86 pièces publiées sous forme de feuilleton et W. PUCHNER (1978) qui fournit une liste de 264 titres du répertoire grec.

censure politique et « morale » des autorités qui supportaient mal ses allusions acérées à l'actualité socio-politique, comme les intempérances de son langage, censure « esthétique » et « pédagogique » des éditeurs soucieux de rendre le texte conforme aux goûts d'un public qui, dorénavant, sait lire et écrire et, de surcroît, comprend une majorité d'enfants.

Si, toutefois, la figure phallique, indécente et obscène de Karagöz-Karaghiozis, sa parole dévastatrice de toute forme de pouvoir, n'existent plus, écho lointain, que dans les témoignages des vieux montreurs, dans les relations de voyage du XIX^e siècle ou dans quelques rares représentations (conservées dans des musées), la force subversive de son langage reste suffisamment visible dans les pièces que nous connaissons, malgré les interventions subies. Nous pouvons la détecter à l'aide d'une analyse des fonctions latentes de ce dernier.

La subversion par le langage

En effet, les deux spectacles se construisent avant tout sur le rapport particulier qu'ils entretiennent avec le langage, verbal ou visuel. Ce rapport est un rapport de subversion dans la mesure où, derrière la fonction apparente (l'effet comique) assurée par les déformations phonétiques ou grammaticales, les quiproquos, les tics, les jeux de mots, les renversements sémantiques, les travestissements des figures, les postures, la gestuelle et les autres trouvailles du spectacle, s'exerce une autre fonction, latente cette fois-ci, qui consiste à démolir systématiquement les règles d'après lesquelles la société établit l'ordre du discours dominant et la parole mythique contemporaine [St. Damianakos, 1995].

Le spectacle, dans son ensemble, repose sur une triple transgression : transgression d'abord, de ce que M. Foucault (1971) appelle "l'ordre du discours" par son mépris ostensiblement affiché des lois et des règles d'après lesquelles la société institue et légitime le pouvoir de ce dernier (tout en conjurant ses dangers), et construction d'un contre-discours situé aux antipodes du discours dominant ; transgression, ensuite, de la parole mythique contemporaine au moyen du détournement des procédures qui président, selon R. Barthes (1957), à sa constitution en "système sémiologique second", détournement conduisant à sa démythification radicale et à l'émergence d'un troisième système sémiologique, celui du méta-mythe ; transgression, enfin, du modèle établi du héros, restitué

grâce aux analyses d'U. Eco (1978/1993), par la réfutation systématique des traits fondamentaux que lui attribue, depuis deux siècles, la tradition du roman dit populaire et mise en place d'un nouveau personnage, l'anti-héros.

Ces transgressions ne se font pas au hasard, mais elles n'obéissent pas non plus à un système de signes pré-construit. Elles opèrent, tout simplement, par inversement méthodique des règles, des procédures et des attributs qui permettent aux discours d'exclure –en esquivant ses liens avec le pouvoir et le désir (M. Foucault), au mythe de mentir –en volant le langage (R. Barthes) et au héros d'exercer ses fonctions intégratives à l'ordre social dominant –en "gratifiant" et en "consolant" les masses populaires (U. Eco). Par son jeu habituel d'affirmation/négation et la renégociation permanente à laquelle soumet le rapport signifiant/signifié (à l'aide de la parodie et de la dérision), le Karaghiozis-Karagöz abolit tous les tabous, interdit d'interdire.

Regardons d'un peu plus près quelques exemples illustrant ces trois types de transgression. D'abord, le discours. Privilège des élites, celui-ci fournit à Karagöz-Karaghiozis le terrain par excellence où s'exerce une contestation sociale radicale dirigée contre le fondement même de tout pouvoir, le consensus. Aux systèmes d'exclusion imposés par l'ordre du discours quant à l'objet, la circonstance ou le sujet parlant, aussi quant aux dichotomies raison/folie et vrai/faux (« systèmes historiques, modifiables et institutionnellement contraignants », précise M. Foucault), il oppose son verbe libéré de toute convenance, son goût pour l'absurde, son indifférence face à la "vérité". Les dialogues tenus au cours du spectacle entre les deux protagonistes, Karagöz-Karaghiozis et Hacivat-Hadjiavatis, sont de ce point de vue révélateurs : d'un côté le discours mesuré, prudent, rationnel, bien-séant, correct, opportun, sagace, sensé et moralisateur de Hacivat-Hadjiavatis, discours respectueux des interdits, des partages et des énoncés véridiques. D'un autre côté les propos pléthoriques, grossiers, désordonnés, vagabonds, frivoles, impudiques, intempestifs, ridicules et stupides de Karagöz-Karaghiozis, propos défiant tous les tabous, détournant ou pervertissant l'objet de la discussion, envahissant avec une insolence inouïe des territoires qui sont manifestement en dehors de sa compétence.

Les récits absurdes (histoires incohérentes héritées de la tradition du *tekerleme* ottoman) qui parsèment son discours ainsi que son argumentation irrationnelle proverbiale complètent et renforcent l'attitude contestataire de Karagöz-Karaghiozis face aux systèmes d'exclusion institués, tout en montrant que les

oppositions traditionnelles entre parole raisonnée et parole démente ou entre discours vrai et discours faux sont ici inopérantes. Par ailleurs, si l'on suit l'affirmation de M. Foucault selon laquelle le discours est le lieu où la sexualité et la politique « exercent, de manière privilégiée, quelques-unes de leurs plus redoutables puissances » (ce qui explique pourquoi les interdits qui le frappent sont plus forts dans des sociétés dominées par l'érotisme et les rapports de pouvoir), nous comprenons sans peine pour quelle raison, dans ces régions méditerranéennes typiquement érotiques et politisées, les cibles prioritaires du discours iconoclaste de Karagöz-Karaghiozis sont justement la sexualité et la politique, domaines dans lesquels le discours a toujours été plus censuré qu'ailleurs.

Le mythe contemporain (mode de signification en même temps qu'objet justiciable d'un discours et investi d'un usage social, selon R. Barthes), est un deuxième terrain d'expérimentation pour le langage subversif de Karagöz-Karaghiozis. La construction de la parole, orale ou visuelle, du spectacle obéit aux mêmes procédures sémiologiques (détournées) qu'utilise le mythe pour produire son message : appropriation d'une matière déjà travaillée (le système linguistique primaire) et sa transformation en langage-objet, réduction du signe en signifiant par l'évacuation de la plus grande partie de son sens, apparition d'un nouveau signifié qui, logé dans la coquille désormais vide du signe, conduit à une signification présentée « à la fois comme une notification et comme un constat ».

Cependant entre la sémiologie du mythe et celle de Karagöz-Karaghiozis il y a une différence fondamentale. C'est que le point de départ du message émis par le théâtre d'ombres, la "parole volée et rendue" (déformée) dont parle R. Barthes à propos du mythe, n'est plus le langage mais cette même "chaîne sémiologique seconde" édifiée par le mythe sur ses débris. Inventant ainsi un troisième système sémiologique greffé sur celui du mythe, le théâtre d'ombres réserve à la parole mythique le même sort que celle-ci réserve au langage : le signe se ramène "à une pure fonction signifiante", devient forme mise à la disposition d'une motivation différente sinon opposée, qui mythifie à son tour la parole mythique. Au "jeu de cache-cache entre le sens et la forme qui définit le mythe" et lui fournit les moyens d'évacuer la politique et de présenter l'idéologie comme nature, le méta-mythe du spectacle substitue alors son propre jeu de cache-cache entre la signification et le signe qui démasque le mythe et remet le réel à l'endroit. Si le mythe « vole » le langage, pourquoi Karagöz-Karaghiozis, expert reconnu en la matière, se priverait-il du plaisir de voler le mythe ?

Quoique tous les mythes contemporains semblent être visés, la priorité dans cette opération démythifiante est résolument accordée aux signes témoignant de l'univers éthique de la petite-bourgeoisie, depuis ses valeurs sociales jusqu'à ses normes de comportement, en passant par sa mentalité, son mode de vie et ses sociolectes. Chaque spectacle foisonne de déformations linguistiques, substitutions étymologiques, falsifications des codes vestimentaires, violations des belles manières ou ridiculisations des bonnes mœurs, procédés qui anéantissent l'aspect "innocent" sous lequel se présente le mythe, réintroduisent la politique et rétablissent le primat de l'éthos populaire sur l'éthos petit-bourgeois.

Dérober, pour ensuite les défigurer et les ridiculiser, des mots ou des traits vestimentaires « européens » observés chez les bourgeois cosmopolites d'Istanbul et d'Athènes, est un procédé souvent utilisé aussi bien par le montreur turc que par le montreur grec. Dans le dialogue introductif du *Bahçe*, Karagöz raconte à Hacivat comment il s'est habillé pour aller faire un tour dans les rues de la capitale : il a mis un pantalon *alangla* (à l'anglaise), une « redingote » et un chapeau haut-de-forme, chaussé des « bottines » et pris un « bâton » à la main. Au cours de sa promenade dans le quartier chic de la ville, il croisera un tas de *madamlar* (mesdames), des *müsyüler* (messieurs) et des *matmazeler* (mesdemoiselles), avant d'échouer dans un *sinematoğraf* dont le « guichet » devient *şışe* (bouteille) (P. Chuvin et G. Petek, *op. cit.*). De la même façon dans la pièce grecque « Un peu de tout », Karaghiozis explique à Hadjiavatis ricanant sur les imperfections de sa toilette, que si le « frac » qu'il a mis pour se présenter devant son futur employeur est troué et raccommodé avec des clous, c'est parce qu'il a voulu porter un habit *transparent* et *τικόλτέ* (décolleté). Quant à ses pieds nus, c'est parce qu'il n'a pas trouvé de souliers *φίφτινού* (fifty-two) à sa pointure. « Fifty-two », nous explique L. Roussel, était le nom que se donnaient vers 1909 les soi-disant cinquante-deux élégants d'Athènes (L. Roussel, 1921). Ces évocations de la manière de s'habiller des élites, ces « emprunts », pour reprendre les propos d'O. Revault d'Allonnes (1973), à leur « parler prétentieux », francisant ou anglicisant (marque d'une éducation bourgeoise sacralisée), parler « brutalement rabattu dans la translittération et la phonétisation de la langue chevelue (hyper-démotique) », obéissent à un principe commun, le détournement, que nous retrouvons dans l'ensemble des trouvailles comiques du spectacle : détournement d'une expression savante, d'un nom prestigieux ou d'un mot censé

exprimer une idée noble, détournement d'un objet respectable de son usage ou d'un symbole de sa signification.

Exemples parmi beaucoup d'autres, le mot arabo-persan *ser-encâm* (dénouement) que Hacivat prononce dans le *Bahçe* et que Karagöz prend pour *serencebey* (rue d'Istanbul), l'expression *hoş âmedî* (bienvenue) adressé par Hacivat au noble Persan au moment de leur rencontre que Karagöz transforme en *hoşaf* (sirop de fruits – double dérision, d'une part du langage raffiné, d'autre part des amabilités sirupeuses échangées), le nom de Çelebi prononcé par Karagöz Çebellebi et que sa femme prend pour *leblebi* (pois chiches grillés), ou encore les lieux prestigieux que le Persan se vante d'avoir visités tels que *Tahrân* (Téhéran), Tiflis, Iran etc., travestis respectivement en *tarhana* (soupe à base de farine et de lait caillé), *müflis* (fauché, sans un sou), *aryan* (boisson à base de yaourt) (P. Chuvin et G. Petek, *op. cit.*). Aussi nombreux et inventifs sont les détournements sémantiques dans le spectacle grec. Citons, d'après L. Roussel toujours, l'expression *μην είσαι προπέτης* (ne soit pas pétulant) prononcée par Hadjiavatis à l'adresse de Karaghiozis, où le terme *προπέτης* devient *επαίτης* (mendiant), le mot *αυτεξούσιος* (libre de ses actes) modifié en *εφταξούσιος* (sept fois puissant), la substantivation géniale de *Πάτερ Ημών* (Pater Noster) en *πατερημά* (pluriel, neutre), le mot *αφεντικό* (patron, maître) défiguré en *αποντικό* (de *ποντικός* = rat), ou le verbe *εκφράζω* (exprimer) prononcé *ξεφράζω* (déboucher), lorsque Karaghiozis se dit qu'il doit « exprimer son amour » à Khaïriyé.

Le contexte dans lequel ont lieu ces substitutions étymologiques ne laisse pas de doute : ce qui est visé est autant, sinon plus, le signifié que le signifiant. Le procédé est analogue pour les objets et les symboles, les manières de raisonner, la mentalité ou l'univers idéologique des classes possédantes. Leur rationalité apparemment inébranlable est mise à rude épreuve par l'esprit irrévérencieux de notre personnage. Citons encore quelques exemples tirés des deux pièces déjà mentionnées. Dans la dernière scène de *Bahçe*, Hacivat propose à Karagöz, faisant semblant de mourir, de lui servir d'exécuteur testamentaire. À la question quelles sont ses créances, il reçoit la réponse suivante : une écorce de pastèque restée sur place, un jour, pas loin de la Porte-Neuve et une coquille d'œuf laissée un autre jour à Galata, après avoir mangé de la soupe aux tripes. Le raisonnement de Karaghiozis n'est pas moins insolite. Lorsque Hadjiavatis dans la pièce « Un peu de tout » conseille à Karaghiozis d'éviter de passer devant le café où il avait mangé frauduleusement des loukoums, ce dernier lui réplique qu'il n'a rien à craindre car les loukoums sont bien

payés : il en a mangé une soixantaine, mais il a été rossé comme s'il en avait mangé cent, donc le patron du café lui est redevable de quarante loukoums. La dérision se déploie tous azimuts. Dérision du savoir des élites, de leur code de politesse, de leur apparence respectable : l'entrée à cheval des Persans est parodiée par Karagöz à l'aide de son âne qui refuse d'avancer, leur costume majestueux dénaturé, leurs paroles savantes tournées en injures sonnantes vaguement comme du persan, leur formule poétique « je suis parti pour l'amour du Jardin » modifiée en « je suis parti pour l'amour de dérober les affaires des Persans ». Dérision du goût raffiné et de la sensibilité artistique du beau monde : le chant, plein d'envolées lyriques des danseuses devient, dans la bouche de Karagöz, une vulgaire chanson de marchand ambulant de légumes en saumure. Dérision de l'attitude paternaliste et condescendante des privilégiés qui ont inventé le modèle de « l'homme pauvre mais honnête » : Karaghiozis admet sans broncher les reproches (flandrin, paresseux) que lui fait le Bey, son employeur, mais lorsque celui-ci ajoute « mais tu es un honnête garçon », il proteste avec indignation et envoie le Bey prendre plus de renseignements sur son compte auprès des commerçants et savetiers d'Athènes. Dérision, enfin, des bonnes manières : invité à « prendre quelque chose » au café pour faire connaissance avec son futur patron, Karaghiozis s'apprête à emporter tout le mobilier de l'établissement, sans oublier la caisse et les... boîtes de loukoums.

Le héros destitué

La contestation de l'ordre du discours et du mythe contemporain est complétée par la réfutation du modèle héroïque établi, depuis le dernier siècle, par la tradition littéraire européenne, en particulier l'industrie du roman populaire ou populiste. Le biais par lequel s'opère cette réfutation doit être recherché non seulement dans le renversement des attributs classiques définissant, selon cette même tradition, les héros « positifs » ou « négatifs » mais aussi, et surtout, dans la négation systématique des oppositions manichéennes sur lesquelles est bâti le roman petit-bourgeois, dans la suppression de la ligne qui sépare le « bien » et le « mal », fondée, bien sûr, sur le système de valeurs dominant (U. Eco, 1978/93). Dans le théâtre d'ombres turc ou grec nous ne trouvons pas de types exemplaires à imiter ou à éviter, les « personnages » même, tels que le roman et le théâtre traditionnel

les ont construits, y font défaut puisque le spectacle ne se conforme guère aux conventions narratives. Il n'y a pas de « caractères », il y a seulement des « figures » réunissant indistinctement « qualités » et « imperfections ». Personne parmi les spectateurs de ce théâtre n'a jamais songé à s'identifier à l'un ou à l'autre de ses personnages, à plus forte raison à celui de son protagoniste. La complicité active liant, selon le mot de M. And (1977), le spectateur au montreur fait que le personnage de Karagöz-Karaghiozis, grâce notamment à la fonction de ridiculisation et de duperie qui lui est réservée, s'élève au-dessus de la dichotomie positif-négatif.

Cette même raison explique par ailleurs la capacité étonnante du spectacle de résister à toutes les tentatives de récupération au profit d'une quelconque idéologie extérieure. Mythifier un genre théâtral dont la mission consiste justement à démythifier les mythes usuels ne peut que conduire à son anéantissement ou à l'apparition d'un nouveau spectacle qui n'est plus le Karagöz-Karaghiozis. Ce qui s'est produit effectivement, comme nous verrons plus loin, avec les pièces dites héroïques du répertoire grec. Les opérations, aussi ineptes que maladroites, qu'entreprennent de temps à autre certains intellectuels ou montreurs contemporains pour « arranger » le spectacle, le « rationaliser » et le mettre au service des objectifs « pédagogiques » ou « patriotiques », tombent dans le vide puisqu'elles sont en contradiction avec son caractère profondément anti-héroïque et son opposition viscérale face aux modèles (positifs ou négatifs) de comportement et d'attitudes sociales. Comment « rationaliser » le personnage de Karagöz-Karaghiozis du moment où sa principale mission est de renégocier perpétuellement le sens de tous les signes en circulation ?

Le penchant irrésistible, par exemple, de notre anti-héros pour le vol ne « s'explique » pas, comme certains le pensent, par sa faim incurable (Karagöz-Karaghiozis détrousse tout le monde et à toute occasion), mais il n'est pas non plus cleptomane (trait psychopathologique associé plutôt aux classes aisées), de surcroît son passage à tabac et sa « punition » sont loin de « rétablir » le sentiment de justice commun. Comprendre son comportement « déviant », c'est surtout comprendre les règles qui déterminent ce jeu permanent de négation-affirmation auquel il s'adonne avec délectation : délicatesse *vs* brutalité, labeur *vs* paresse, vérité *vs* mensonge, courage *vs* lâcheté, argumentation *vs* raclée, ordre *vs* désordre, innocence *vs* ruse, etc. Il est parfaitement au courant de la polysémie inhérente attachée à ces notions, de la faculté surprenante avec laquelle le même attribut peut devenir « valeur » ou

« contre-valeur » dans les relations sociales quotidiennes, suivant les circonstances et le rapport de forces du moment. Il sait aussi que de toute façon le dernier mot revient aux puissants, donc son refus et un refus global, il ne choisit pas, l'éthos dominant est rejeté dans son ensemble.

Ce jeu est mis en relief de manière particulièrement convaincante par certaines pièces du répertoire grec où Karaghiozis se met face à face avec un héros dont l'origine remonte soit à la légende antique (Alexandre le Grand) soit à la tradition récente (*clephthes* et bandits sociaux). Dans ces pièces sont raillés et bafoués des éléments faisant partie non seulement de l'univers culturel dominant mais aussi de l'éthique populaire, vu que leur perception par le public du présent historique est médiatisée par l'intervention de l'idéologie officielle qui les a déjà récupérés et transformés en mythes utilitaires. Dans la pièce *Ο Μεγαλέξαντρος και το καταραμένο φίδι* (Alexandre le Grand et le Dragon Maudit) Karaghiozis ne ridiculise pas seulement le vizir et son monde, il détourne et démythifie même le « symbole culturel » que représente Alexandre le Grand (Z. Siafléakis, 1986) : son nom glorieux, *Μεγαλέξανδρος ο Μακεδών* (Alexandre le Macédonien), est remanié en *Μπαρμπαλέξης με τα κνδώνια* (Tonton Alexis aux coings), sa lance devient un « harpon pour attraper les poulpes », ses sandales se transforment en « brasiers » (*σανδάλια - μαγκάλια*), son bouclier est assimilé à un « plateau pour faire du rôti », son casque et ses jambières (*περικεφαλαία, περικνημίδες*) donnent lieu à des jeux de mots comme *ποδοσφαιριστής με επιγονατίδες* (joueur de foot aux genouillères) et *μπούφος με περικεφαλαία* (nigaud casqué) (P. Mikhopoulos, 1972). Poussant l'irrévérence plus loin encore, il oppose à la vaillance, la noblesse de l'âme, l'idéalisme, le désintéressement et les autres vertus du héros (telles qu'elles sont véhiculées par la légende et consciencieusement restituées par le spectacle), ses propres vertus bien connues de tous : son habileté à éviter les terrains glissants, les mobiles tout prosaïques et matérialistes de son action, l'usurpation de l'exploit héroïque. Antinomie ? Pas tout à fait car, comme dit Zachos Siafléakis, aux yeux du spectateur les deux personnages sont complémentaires. Le héros antique n'est admis qu'après avoir été transformé et situé au même niveau que Karaghiozis.

Le même procédé sert pour la démythification et l'insertion-adaptation dans l'univers du théâtre d'ombres des héros *clephtiques* ou des bandits sociaux. Grâce au réalisme cru du langage de Karaghiozis, les valeurs suprêmes de la symbolique *clephtique* (l'insoumission, la vengeance, la bravoure) se détachent du

romantisme ambiant et, sans fusionner avec la contre-éthique du spectacle, jouent de manière complémentaire à celle-ci. Dans la pièce *Αστράλογιαννος και Λαμπέτης* (Jean L'éclair et Lambétés), Karaghiozis fait dépendre son engagement dans la bande *clephtique* des circonstances dans lesquelles sera mangé le chevreau embroché promis par le capitaine : ce sera avant ou après la bataille ? Lorsque ce dernier demande les raisons de cette requête, il reçoit la réponse suivante :

« για να το μελετήσω αν πρέπει να γίνω κλεφτόπουλο ή να μείνω να προσκυνάω τους τυράννους. »

« pour bien peser le 'pour' et le 'contre' : dois-je devenir *clephte* ou continuer à me courber devant les tyrans ? »

(P. Mikhopopoulos, *ibid.*)

Par la suite, Karaghiozis énumère les batailles auxquelles il a participé contre les « Turco-albanais », telles que *γιγαντοφασουλαδοναυμαχίες* et *κεφτεδομαχίες* (batailles navales aux haricots géants, batailles aux boulettes), toutefois il fait l'aveu qu'il ne coupait pas de têtes parce que « d'autres les avaient coupées avant lui ». En ce qui le concerne, il se bornait à alléger les poches et les sacoches. À l'observation indignée du capitaine que c'est un grand péché de détrousser les morts, il réplique que son code déontologique à lui permet le maraudage. Le serment guerrier solennellement prononcé devant ses camarades n'est pas moins désinvolte : parodie d'une marche militaire, il fait état d'assauts contre des caprins et des coqs de bruyère ainsi que de bouffes épiques composées de pilafs, de rôtis, de pâtisseries et autres friandises. Plus loin, au moment critique de la bataille que livrent une poignée de *clephtes* encerclés par d'innombrables ennemis, lorsque le cri héroïque de *Chrysavghé* « La liberté ou la mort » sollicite les frissons patriotiques des spectateurs, notre anti-héros trouve encore le moyen de gâcher le jeu en s'exclamant :

« Τι λες, κοριτσάκι μου ! Δε θα 'σαι με τα καλά σου ! Εσείς μπορεί ν'αδειάζετε να πεθάνετε, εγώ όμως δεν αδειάζω. Έπειτα, δεν έχω ξαναπεθάνει και δεν ξέρω πώς πεθαίνουν. »

« Que racontes-tu là, fillette ! Tu dois être un peu cinglée ! Vous, vous pouvez être prêts à mourir, mais moi je ne suis pas pressé. Puis, je n'ai jamais été mort et je ne sais pas comment on meurt. »

(P. Mikhopoulos, *ibid.*)

Certes, la convention du spectacle recommande que les paroles de Karaghiozis soient perçues comme des « plaisanteries »

censées renforcer le moral des guerriers : commençant la bataille avec « le rire », les Grecs montrent qu'ils « bravent » la mort. Cependant, il n'est nullement évident que le langage anti-héroïque de Karaghiozis est absorbé par une vision « héroïque », c'est plutôt l'inverse qui se produit. Si cela est vrai, nous devrions reconsidérer la classification usuelle du répertoire grec et inclure ces pièces non pas dans la catégorie des « pièces héroïques », mais dans celle des « comédies classiques » (comme c'est le cas pour « Alexandre le Grand ») ou, du moins, dans une sous-catégorie des « comédies *cleptiques* ». La rupture manifeste de continuité qui marque les pièces authentiquement « héroïques » (connues aussi sous l'appellation de « trilogies » s'accompagnant de feux d'artifice et s'achevant avec l'« apothéose » du héros) face au reste du répertoire, plaide en faveur de cette suggestion. Par leur construction comme par leur esprit ces pièces s'écartent largement des autres, nous pourrions même soutenir qu'elles ne font pas partie de la tradition de Karaghiozis, elles semblent plutôt constituer un genre particulier, mi-populaire, mi-savant. Dans leur ensemble, il s'agit d'adaptations théâtrales des romans populistes du début du siècle (romans dits « de bandits » ou romans historiques) qui s'alignent sur le modèle narratif suivi par ces derniers et reproduisent fidèlement leur univers idéologique. Ici, l'action scénique de Karaghiozis se réduit sensiblement, ses répliques ne remplissent qu'une fonction purement décorative dans une intrigue pléthorique centrée sur les aventures du héros. Même le personnage est parfois absent et remplacé par un autre qui évoque vaguement ses caractéristiques, tel le personnage de Kentros dans la pièce « Katsandonis » de Mollas, adaptation pour l'écran du roman homonyme de K. Ramphos (G. Ioannou, 1971-72).

Cette mutation marque l'avènement dans le théâtre d'ombres grec du « héros charismatique », l'irruption du modèle narratif aristotélicien fondé sur la « fabula », le triomphe de la « structure » sur la « forme » : les oppositions manichéennes prennent maintenant le dessus, le « Bien » entreprend encore une fois son combat contre le « Mal » (conformément aux préceptes de la morale courante), le héros s'installe dans sa mission paternaliste (bien-faiteur ou justicier), garantissant l'intégration des masses populaires à l'ordre établi et l'observation scrupuleuse du contrat social (U. Eco, *ibid.*). Une analyse comparative des pièces héroïques grecques et des romans populistes des années 1900-1930, étudiés par Chr. Dermentzopoulos (1997), ne manquerait pas de révéler les liens étroits qui les unissent au niveau aussi bien de la structure formelle et des fonctions remplies par les acteurs que de l'idéologie

exprimée. Les pièces héroïques contredisent point par point les principes sur lesquels est bâtie la contestation du théâtre d'ombres en Grèce et en Turquie : le récit reconquiert ses droits sur la parole, le langage réintègre le sillage de l'ordre et de la loi, le mythe est restauré sur son piédestal. De son côté, l'éthos du *clephte*, tel qu'il est représenté dans la tradition orale, est en grande partie faussé, il ne traduit plus la continuité des illégalismes populaires dans la société grecque. Seules les pièces comiques, dans les deux répertoires, assurent au discours son « caractère d'événement », abolissent la tyrannie du signifiant sur le signifié, réintroduisent la politique et rendent à la langue ses droits illimités à la liberté.

BIBLIOGRAPHIE

AND M., *Karagöz, Théâtre d'ombres turc*, Ankara, Dorst, 1977.

— « Aspects et fonctions du théâtre d'ombres turc », in St. DAMIANAKOS (ed.), *Théâtres d'ombres, tradition et modernité*, L'Harmattan, Paris 1986, pp. 109-117.

BARTHES R., *Mythologies*, Seuil, Paris 1957.

BORATAV P. N., « Folklore et littérature populaire turcs : textes du théâtre d'ombres turc, le Karagöz », *Annuaire de l'EPHE, IVe section*, Paris 1972.

CHUVIN P. et PETEK G., *Bahçe* (Le Jardin), Clermont-Ferrand 1980 (traduction de la pièce publiée par C. KUDRET, document polygraphié).

DAMIANAKOS St. (ed.), *Théâtres d'ombres, tradition et modernité*, L'Harmattan, Paris 1986 (édition grecque *Θέατρο σκιών, παράδοση και νεωτερικότητα*, Athènes 1993).

— « Karagöz turc et Karaghiozis grec, lectures comparatives », in St. DAMIANAKOS (ed.), *op. cit.*, pp. 119-157.

— « Ο λόγος, ο μύθος και ο ήρωας στον ελληνικό Καραγκιόζη » (Discours, mythe et héros dans le Karaghiozis grec), *Εθνολογία* 3 (1994), Athènes 1995, pp 137-161.

DANFORTH L. M., *Greek Shadow Theatre : A metasocial Commentary*, unpublished Master's Thesis, Princeton University, 1974.

— « Tradition and Change in Greek Shadow Theater », in St. DAMIANAKOS (ed.), *op. cit.*, pp. 159-184.

DERMENTZOPOULOS Chr., *Το ληστρικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα. Μύθοι, Παραστάσεις, Ιδεολογία* (Le roman populaire de bandits en Grèce. Mythes, représentations, idéologie), Πλέθρον, Αθήνες 1997.

DRETTAS G., « La diglossie : un pèlerinage aux sources », *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, C. Klincksieck, Paris 1981.

ECO U., *Il superuomo di massa*, G. E. F. - B. Sonzogno, Milan 1978 (édition française *De superman au surhomme*, Grasset, Paris 1993).

EVLIYA Efendi, *Narrative of travels in Europe, Asia and Africa in the Seventeenth Century*, Londres 1834.

FOUCAULT M., *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris 1971.

GOKALP A., « Les indigènes de la capitale et le kaléidoscope culturel ottoman : les figures "ethniques" sur la scène du Karagöz turc », in St. DAMIANAKOS (ed.), *op. cit.*, pp. 185-198.

HADJIPANTAZIS Th., « Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890 » (L'irruption de Karaghiozis dans Athènes de 1890), *Ο Πολίτης* 49 (1982), Athènes, pp. 64-87.

IOANNOU G., *Ο Καραγκιόζης* (Le Karaghiozis), Ερμής, Athènes 1971-1972, 3 vol.

KUDRET C., *Karagöz*, Başnur Matbaasi, Ankara 1968.

MIKHPOPOULOS P., *Πέντε κωμωδίες και δύο ηρωϊκά* (Cinq pièces comiques et deux héroïques), Ερμής, Αθήνες 1972.

PETEK G., *Le théâtre traditionnel turc de Karagöz, vie, survivances, actualité*, Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes, Institut d'Études Théâtrales, Paris 1972.

PUCHNER W., « Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του θεάτρου σκιών στην Ελλάδα » (Brève bibliographie analytique du théâtre d'ombres en Grèce), *Λαογραφία* 31 (1978), Αθήνες, pp. 294-320.

— *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη* (Les dimensions balkaniques de Karaghiozis), Στιγμή, Αθήνες 1985.

— « Greek Shadow Theatre and its Traditional Audience : a Contribution to the Research of Theatre Audience », in St. DAMIANAKOS (ed.), *op. cit.*, pp. 199-216.

REVAULT d'ALLONNES O., *La création artistique et les promesses de la liberté*, C. Klincksieck, Paris 1973.

ROUSSEL L., *Karagheuz ou un théâtre d'ombres à Athènes*, Imprimerie de la Cour Royale A. Raftanis, Athènes 1921, 2 vol.

SIFAKIS G., « Η παραδοσιακή δραματολογία του Καραγκιόζη » (La dramaturgie traditionnelle de Karaghiozis), *Ο Πολίτης*, septembre 1976, Athènes.

SIAFLÉKIS Z., « Transmission et transformation d'un symbole culturel dans le théâtre d'ombres grec : le cas d'Alexandre le Grand et le Dragon maudit », in St. DAMIANAKOS (ed.), *op. cit.*, pp. 229-247.

Achevé d'imprimer en novembre 2000
IMPRIMERIE DAUPELEY-GOUVERNEUR
28403 Nogent-le-Rotrou Cedex

*Pour les abonnements et la vente au numéro
s'adresser à :*

DE BOCCARD

11, rue de Médicis, 75006 PARIS

Tél : 01 43 26 00 37

